JANUSZ BOGUCKI ◆ ROMAN BRATNY ◆ TADEUSZ RÓŻEWICZ ◆ HENRYK VOGLER ◆ ANANIASZ ZAJĄCZKOWSKI

CZYTELNIK

ODRODZENIE

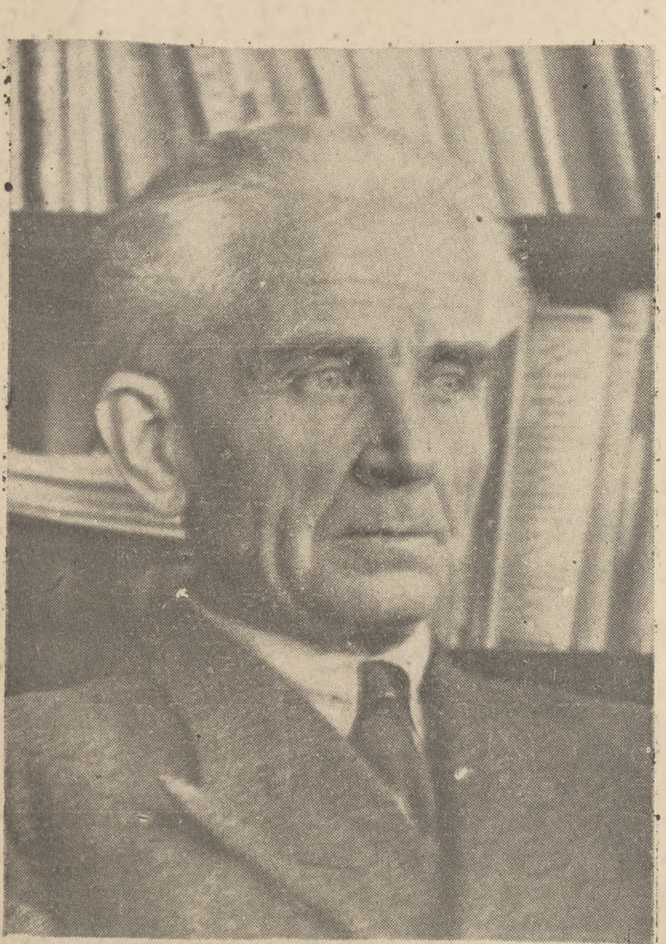
TYGODNIK

Redakcja: Daszyńskiego 16
Administracja: Daszyńskiego 14
Cena 25 zł

Rok VI — Warszawa, dnia 9 stycznia 1949 r. — Nr 2 (215)

DOROCZNA PAŃSTWOWA NAGRODA ARTYSTYCZNA

Komitet Ministrów do Spraw Kultury na posiedzeniu w dniu 29.XII 1948 roku przyznał na wniosek jury Doroczne Państwowe Nagrody Artystyczne



Państwową Nagrodę Literacką Lucjanowi Rudnickiemu



Państwową Nagrodę Muzyczną Bolesławowi Woytowiczowi



Państwową Nagrodę Plastyczną Ksaweremu Dunikowskiemu



Państwową Nagrodę Teatralną Leonowi Schillerowi

Wysokość każdej z nagród wynosi pół miliona złotych.

Jury Państwowych Nagród Artystycznych obradowały w dniu 28.XII-48 r. pod przewodnictwem Wiceministra Kultury i Sztuki Sokorskiego.

Jury Nagrody Literackiej tworzyli: ob. ob.: J. Iwaszkiewicz, W. Kubacki, K. Kuryluk, H. E. Michalski, i S. Żółkiewski.

Jury Nagrody Muzycznej — ob. ob.: P. Górecki, R. Jasiński, Z. Lissa i Z. Mycielski.

Jury Nagrody Teatralnej — ob. ob.: P. Borowy, J. Kreczmar, H. Starzewski i J. Szczepański.

Jury Nagrody Plastycznej — ob. ob: M. Borucinski, B. Lachert, J. Starzyński i M. Strunkiewicz.

ARTUR SANDAUER

Sprawa Borowskiego i innych

Analogie między XIX-wieczną powieścią naturalistyczną a współczesną, egzystencjalizującą i amerykańską, dostrzeżono już nie od dzisiaj: w brutalności opisu, w zjadliwym cynizmie tonu, w tym wreszcie, iż obie, nie podporządkowując opisywanych przez się wydarzeń żadnemu uogólniającemu sensowi, pozwalają — poprzez jego nieobecność — przeświecać zasadniczej absurdalności ludzkiego losu. Wydaje się jednak, jakobyśmy w ostatnim z tych punktów — w zapale wyliczania zbliżających oba typy prozy podobieństw — dotarli niepostrzeżenie do podstawowej między nimi różnicy: utożsamiając naturalistyczny „brak sensu" z egzystencjalistyczną „absurdalnością" zatarliśmy granicę, przebiegającą zarówno między tymi dwoma pojęciami, jak między XIX-wiecznym a współczesnym pesymizmem.

Być może, iż trafniej wyrazilibyśmy myśl tę za pomocą pojęć „bezsens" i „kontrasens" (francuskie „nonsens" i „contresens"). Pierwsze, zastosowane do prozy naturalistycznej, oznacza po prostu brak jakiejkolwiek konsekwentnej konstrukcji powieściowej, a — co za tym — i jednolitej koncepcji ludzkiego losu, gdy to drugie, współczesne — o charakterze wyraźnie polemicznym — jest jakgdyby ustawiczną parodią wszelkich dotychczas używanych konstrukcyj, o których napomyka, których możliwości z lekka zaznacza — po to tylko, aby je niezwłocznie obalić. Podobnie urok wiersza nieregularnego leży częstokroć w jego antyregularności, w owej bezustannej aluzji do wiersza klasycznego, dookoła którego, nigdy doń nie docierając, oscyluje.

Wyjaśnijmy rzecz przykładem. Wiemy, iż zarówno sukces, jak i odrębność „Pożegnania z Marią", okupacyjnej książki Tadeusza Borowskiego (którego prozę do wyżej wymienionego gatunku zaliczamy), wynikają z owej niespotykanej zajadłości, z pasji demaskatorskiej, skierowanej jednak — o dziwo! — zgoła nie przeciw sprawcom okupacyjnego piekła — o tych mówi raczej obojętnie — lecz właśnie przeciw współcierpiętnikom: adres do tego stopnia zaskakujący, a nawet podejrzany, iż publikująca po raz pierwszy utwory te redakcja „Twórczości" uważała za stosowne poprzedzić je usprawiedliwiającą notatkę. Satyra na umarłych, pamflet na zagazowanych — czy słuszny, czy potrzebny, czy zgoła nie szkodliwy? Rozwiązanie jednak zagadki leżało w tym, iż — i z tego sobie wszyscy niejasno zdawali sprawę — ostrze pamfletu kierowało się zgoła nie przeciw ofiarom, lecz — poprzez nie — przeciw pewnemu typowi powieściowej konstrukcji, a — co za tym — przeciw pewnej koncepcji ideologicznej, karmelkowej, oleodrukowej i bogoojczyźnianej, do której ma nieprzepartą skłonność pewna — nie najmniejsza i nie najmniej popularna — część naszej literatury, a której najpełniejszym wyrazem są zapamiętane przeze mnie skądsiś (bodaj czy dokładnie) wierszyki Kossak Szczuckiej: „Kwiaty wyrosną na grobach pomordowanych" oraz owa przepyszna scena z „Bitwy pod Grunwaldem" Borowskiego, gdzie w wyzwolonym dopiero co obozie poniemieckim „na środku jaskrawo oświetlonej estrady, przybranej w czerwień, biel i żywą zieleń i podpartej czarnym pudłem rozdrganego patriotyczną melodią fortepianu, stała zapłoniona jak dziecko na imieninach Śpiewaczka, hojna blondyna w krakowskim stroju, umajona wieńcem niedojrzałych, ale już płowiejących kłosów. Palcami podtrzymywała spódniczkę i oczy wznosiła niewinnie ku kurtynie, ku sufitowi, ku niebu... Na samym zaś przedzie, nieomal na krawędzi sceny, stał gruby i płomienny Aktor i dłonią wskazując na Śpiewaczkę kończył z patosem wiersz:

„W imieniu Bogurodzicy,
Dzieci my Twoje, Polsko,
żołnierze i robotnicy!"

Tę polemiczną linię „Pożegnania z Marią" przedłuża świeżo wydany „Kamienny świat": sporo zawartych w nim opowiadań-migawek to — niezawsze zresztą zupełnie udatne — parodie panoszących się u nas pisarskich manier; inne (jak „Dziennik podróży") to wyraźne ataki osobiste; w niektórych wreszcie — i tu widzę jedną z zasadniczych innowacyj tomu — autor wprowadza nowy rodzaj parodii, którą można by określić jako parodię wewnętrzną. Tworzy on tu rodzaj konstrukcji mylnej, podsuwa czytelnikowi możliwości zbyt łatwych, zbyt utartych rozwiązań, kieruje na fałszywe tropy i natychmiast z nich zbija. W „Dziewczynie ze spalonego domu" bohater, wspominając ukochaną Zmarłą i przechodząc przypadkiem obok ruin domu, w którym niegdyś mieszkała, czuje „z zasypanych gruzem piwnic słodkawą smugę zapaszku gnijącego ciała". Oto jednak w chwili, gdy już gotowi jesteśmy przyjąć tę — makabryczną, co prawda, ale jednak nawiązującą do romantycznej „Lenory", do cmentarnych wizji Lautréamonta — konstrukcję, autor zabiera nam nawet możliwość doznawania jej czystej grozy i dorzuca paradoksalnie rozsądne, niesamowicie mieszczańskie zakończenie: „Jednakże węch mnie omylił, gdyż, jak mnie przypadkowo poinformowano, dziewczyna ta została na innej ulicy i w innym domu zasypana gruzem, w pół roku zaś po jej śmierci ekshumowali ją krewni i lege artis pochowali na tanim podmiejskim cmentarzu". Inny przykład takiej zjadliwej *antykonstrukcji* znajdziemy w noweli „Człowiek z paczką", gdzie opowiadając o pisarzu obozowym, Żydzie, który — nawet w drodze do krematorium — nie rozstał się z paczką żywnościową, autor zaznacza niezrealizowaną możliwość bardziej koturnowego i odpowiadającego naszym wymaganiom estetycznym zakończeniem: „*Nie wiem, dlaczego* mówiono później w lagrze, że odjeżdżający do gazu Żydzi, śpiewali po hebrajsku jakąś wstrząsającą pieśń, której nikt nie mógł zrozumieć".

Ta objawiona już w „Pożegnaniu z Marią" — samooskarżycielska i autoparodystyczna pasja Borowskiego znalazła wreszcie tutaj równowartościowy wyraz formalny w pewnym nowym typie prozy, którą można by określić jako „prozę złej wiary". Mam na myśli taki jej rodzaj, gdzie spoza subiektywnego opisu autora wyziera odmienna obiektywnie rzeczywistość; gdzie czytelnik dostrzega — niedostrzegalne rzekomo dla autora — kulisy opowieści; gdzie pisarz — niby to mimo woli — podsuwa mu szczegóły, na które pozostaje umyślnie ślepy. Tak np. w nowelce „Zaliczka" autor, opowiadający o swych pertraktacjach finansowych z (nader niskiego wzrostu) wydawcą i doznający odeń odmowy, jakkolwiek jawnie wyraża się o nim jak najpochlebniej, zdradza jednak — niby to mimochodem — tajoną niechęć do niego i własne złe samopoczucie, które wreszcie znajduje niedwuznaczny, nieskrępowany wyraz w ostatnim, samokompromitującym zdaniu: „Dopiero zeszedłszy po kamiennych schodach dwa piętra w dół, nagle uświadomiłem sobie, że przecież ja jestem o wiele niższy od niego".

Ten typ konstrukcji samounicestwiającej (nie przeprowadzonej zresztą w „Zaliczce" w sposób zupełnie nienaganny; cytowane bowiem przez nas zdanie, konieczne dla zdemaskowania autora przed czytelnikiem, jest zarazem *psychologicznie* niemożliwe w ustach człowieka, który by był konsekwentnie zakłamany), ten zatem typ konstrukcji, szwankujący tu jeszcze, bo olśniewająco nowy, wydaje mi się symptomatyczny nie tylko dla Borowskiego, ale i dla całej generacji pisarzy, rozdwojonych wewnętrznie, których świadomość wykracza poza ich uczuciowość i którzy pragną, aby czytelnik dostrzegał więcej, niż potrafią dostrzec sami.

I powiedzmy to wyraźnie: pisarzy, ukształtowanych w epoce imperializmu, którego groza — na Zachodzie zatuszowana i kryjąca się poza wciąż jeszcze obowiązującym ceremoniałem liberalnym — w Europie Środkowej i Wschodniej doznała podczas lat okupacyjnych skrótowej, wstrząsającej realizacji; pisarzy, tym różnych od generacji naturalistycznej, że dorywczy bezsens i szpetota mieszczańska, z jaką borykali się tamci, dla nich urósł do rzędu nowej zasady. Świat, w którym, jeśli można co przewidywać, to tylko to, co najbardziej nieprzewidziane; który uparł się, aby zadawać kłam tradycjonalnej logice, estetyce i moralności; gdzie, jeśli co tryumfuje, to *dlatego, że* jest złe i niedorzeczne, gdzie, jeśli kto ginie, to *dlatego że* jest niewinny; gdzie unhappy end jest równie obowiązujący jak happy end w filmach Hollywoodu; gdzie słowa i uczucia nawet nie dorastają do wydarzeń i jedyną możliwą reakcją artysty jest — milcząco zestawiać fakty i pozwalać się samorzutnie wyłaniać zaczajonym w ich głębi insynuacjom i aluzjom; ten sataniczny świat antysensu antyestetyki i antyetyki — jakichże pisarzy mógł wydać, jeśli nie tych, milkliwych i sardonicznych, pełnych niedopowiedzeń i jadowitych zapadni? Pisarzy zgoła nie monolitycznych, rozdzieranych przez sprzeczności i konflikty, których postępowa ideologia wybiega poza ich doświadczenia życiowe i których postawę najtrafniej, być może, określa to — skierowane do syna — posłanie jednego z czołowych poetów tej generacji:

Nie szukaj w moich oczach
kształtu dla spojrzenia,
niech wzrok twój po nade mnie do
światła dorasta.
Bo w moich oczach żyją po umarłych
cienie,
a ciemność rozjaśniają palące się
miasta.

(Zbigniew Bieńkowski — „Do syna")

Artur Sandauer

ANANIASZ ZAJĄCZKOWSKI

OBRONA „SŁOWA O WYPRAWIE IGORA"

Odkąd ogłoszono drukiem pomnik piśmiennictwa staroruskiego, *Słowo o pułku Igorowym*, czyli „Opowieść o wyprawie Igora" — a mija właśnie blisko 150 lat od daty wydania — nie brakło prób podważenia autentyczności tego epickiego zabytku.

Wprawdzie tekst karty tytułowej pierwszej edycji (Moskwa 1800) głosił wyraźnie: „Pieśń heroiczna o wyprawie na Połowców Igora Światosławicza, księcia Nowogrodu Siewierskiego, ułożona w języku staroruskim z końcem XII wieku", ale sceptycy lat trzydziestych ubiegłego stulecia raz po raz podnosili zarzuty, poddając w wątpliwość autentyczność zabytku i twierdząc, że mamy tu do czynienia z utworem, który mógł powstać w epoce Katarzyny, z końcem XVIII w. Do tych „wątpiących" należał m. i. i pierwszy tłumacz „Słowa" na język polski, poeta Cyprian Godebski, który bodajże też pierwszy przypisywał Musin-Puszkinowi rzekome autorstwo „Słowa". Z zarzutami wystąpił niebawem i znany orientalista polski (arabista), pozostający w służbie rosyjskiej, Józef Sękowski, kolega Mickiewicza z czasów filomackich.

Sam Mickiewicz walnie się przyczynił do zaznajomienia ówczesnej Europy zachodniej z tym zabytkiem, wykładając bowiem literaturę słowiańską w Collège de France w Paryżu, eposowi staroruskiemu poświęcił dwa odczyty — 12 i 16 lutego 1841 roku. Jako echo nieco już przebrzmiałej podówczas polemiki można by uważać zdanie poety, że pierwotnie „nikt nie zaprzeczył autentyczności rękopisowi, a teraz mogłaby powstać w tej mierze nierozstrzygnięta wątpliwość, bo oryginał zginął w czasie pożaru Moskwy".

Bielowski natomiast z entuzjazmem wyrażał się o odnalezionym zabytku, autora zaś „Słowa" — ze względu na liczne polonizmy — nazywał po prostu „Śpiewakiem naszej Ziemi". Na te polonizmy, występujące w „Słowie", zwracał uwagę już Sękowski, np. *zamyszlenie* („zmyślenie"), *„pieśń, wieszczy, czyli, oksamit, suryczaj* itd.

Poza tą domieszką obcych elementów i zapożyczeń, najbardziej wypominano nieznanemu autorowi „Słowa" szereg miejsc trudnych czy wręcz niezrozumiałych. Oczywiście takie oskarżenia łatwe są do odparcia przy dzisiejszym stanie wiedzy filologicznej. Już Puszkin wspominał o przysłowiowych „ciemnych miejscach" staroruskiego zabytku, nie w formie zarzutu, lecz przeciwnie, jako uznanie dla komentatorów trudnego tekstu. Tymczasem Sękowski, ile razy staje bezradny przed nieco zawiłszym zdaniem, staroruskim okrzykiem „Nic nie rozumiem!" obciąża autora zabytku, podczas gdy — jak słusznie stwierdzają nowsi badacze — te okrzyki bezradności obracają się nie przeciwko „Słowu", lecz przeciw samemu oskarżycielowi.

Niemal dokładnie w sto lat później rozpoczęła się nowa ofensywa na autentyczność „Słowa", tym razem prowadzona przez krytyków, uzbrojonych w nowoczesne metody prac filologicznych. Przewodzi jej — jak dotychczas głównie — francuski slawista André Mazon. Trzeba i o tym pamiętać, że w ciągu tego stulecia, które dzieli najwcześniejsze próby obalenia „Słowa" od rozpraw obrazoburczych Mazona, wydano dziesiątki, a bodajże setki prac specjalnych, poświęconych „Słowu". Zabierali głos wybitni uczeni, filologowie-slawiści, historycy, orientaliści. Berezin, Barsow, Sobolewski, Weselowski, Wsewołod Miller, Potebnia, Korsz, Melioranski, Nowikow, Orłow i tylu, tylu innych zajmowało się analizą różnorakich elementów „Słowa", wyjaśniając liczne wątpliwości. Nie byle jakiego więc materiału dowodowego potrzeba było, by rozpocząć nowy atak na „Słowo".

Zresztą sam Mazon — jak można sądzić — zdaje sobie sprawę z nader trudnej, a zarazem niewdzięcznej roli ikonoklasty. *„Le role d'iconoclaste n'a rien d'inviable"* — woła we wstępie do swej serii rozpraw o „Słowie" w „Revue des Etudes Slaves", w r. 1938. Istotnie, rola obrazoburcy w tym wypadku wcale nie jest do pozazdroszczenia. Zadania takiego jednak się podjął i nic nie wskazuje, by miał z niego się wycofać. Podczas ostatniego pobytu na uroczystościach Akademii w Krakowie zapowiadał nową publikację w tej sprawie.

Tymczasem świeżo wydano — tym razem za oceanem — wspaniałą monografię, a raczej tylko jej pierwszy tom, bo zapowiedziano dalsze — poświęconą temu zabytkowi staroruskiemu, pt. *„La Geste du prince Igor, Epopée russe du douzième siècle"*, New York 1948. Zarówno objętość książki (prawie 400 stron druku), jak i nazwiska badaczy, a przede wszystkim sam charakter pracy kolegialnej, zespołowej, stanowi dostateczny powód, by na to wydawnictwo zwrócić szczególną uwagę, a warto, by z nim się zapoznały także szersze koła czytelników pism literackich. W dzisiejszych czasach, gdy tak — słusznie — silny nacisk kładzie się na zorganizowanie badawczych prac zespołowych, podejmowanych przez całe grupy specjalistów nad pewnym tematem, książka wydana w Nowym Jorku, staraniem Instytutu Filologii Orientalnej i Słowiańskiej, staje się dobrą ilustracją, jeśli już nie wzorem, takiej właśnie pracy zbiorowej.

Grupa wybitnych specjalistów — bizantynista Henri Grégoire, slawista Roman Jakobson, historyk Vernadsky, turkolog K. Menges i cały zastęp innych współpracowników — wszyscy oni podjęli się rozpracowania (trudno tu już mówić o opracowaniu) jednego właściwie tematu, obrony „Słowa o wyprawie Igora", każdy oczywiście ze swojego stanowiska. Role są dobrze podzielone. Największy wkład do tego tomu wniósł R. Jakobson, który daje nową redakcję tekstu, z licznymi koniekturami, oraz właściwą apologię zabytków, gdzie rozprawia się szczegółowo z zarzutami Mazona. Orientalista w tym tomie do głosu nie doszedł, zapowiedziano natomiast jego pracę w drugim tomie.

Rzecz jasna: jak w każdym zespole, jak w każdej pracy zbiorowej, pewne szczegóły mogą być niedociągnięte, niedopasowane — zespół może być w drobnych składnikach nie zgrany ze sobą. Lecz to są na ogół rzadkie wypadki. Wskażę dla przykładu na dłuższy komentarz prof. Vernadskiego o nazwie *Dudutki*, stanowiącej od dawna jedną z największych trudności w tekście „Słowa". Uczony historyk zawzięcie broni autentyczności tej lekcji, przy użyciu wielu komentarzy geograficzno-historycznych. Tymczasem w oryginale, zrekonstruowanym przez Jakobsona, nazwa ta wcale nie figuruje. Dzięki nader pomysłowej koniekturze (drobna poprawka tzw. dettografii) redaktor rekonstruuje tekst, zmieniając *s Dudutok* na pierwotnie lepsze i zrozumiałe *s du tok.* Oczywiście w tym wypadku cały komentarz Vernadskiego jest po prostu niepotrzebny, a wszystkie uczone pomysły chybione.

Można by — jeśli wolno mówić o cieniach tej niezwykle cennej monografii — i to jeszcze podnieść, że przy dzisiejszym wyjątkowym zainteresowaniu dla „Słowa" i niezwykle bogatej literaturze naukowej o tym przedmiocie, nie sposób po prostu nadążyć w porę za najnowszymi wynikami badań. Jakobson wykorzystał obfity materiał etnograficzno - historyczny, wyzyskany przy komentowaniu trudnych miejsc „Słowa". Ale przyczynki do tego zagadnienia wciąż się mnożą. Nie jest winą wydawcy, że nie zna najnowszej pracy członka Akademii ZSRR, prof. Gordlewskiego, referowanej w Akademii Nauk w Moskwie w r. 1947, pt. *Co to jest „Bosy wilk"?* Jakobson tłumaczy wyrażenie *„bosym wilkiem"* jako epitet wilka niezwykłego, o *białych* łapach (w świetle materiałów etnograficznych, nazwa ta przechować się miała wśród myśliwych, informacyj dostarczyła m. i. wnuczka Lwa Tolstoja z Jasnej Polany). Tymczasem cytowany orientalista radziecki w obszernej źródłowej rozprawie wywodzi nazwę *bosy wilk* z połowieckiego folkloru *boz kurd*, „szary wilk", totem Połowców-Kumanów. Te zresztą dwie próby objaśnienia w sposób doskonały połączył tłumacz polski, Julian Tuwim, w swym przekładzie „Słowa":

Skoczył na koń nie wilk, lecz
kniaź młody,
A zeskoczył białonóg, wilk
szary.

Wspomniałem tu o elementach połowieckich w „Słowie". Wiąże się z tym w latach ostatnich coraz ściślej znaczenie zapożyczeń kipczacko-tureckich dla krytyki tekstu „Słowa". W sprawie autentyczności „Słowa" głos mają przede wszystkim slawiści, to pewne. Ale rozstrzygnąć wątpliwości, jakie nasuwają liczne elementy połowieckie, można tylko przy jak najściślejszym współudziale z orientalistami, w szczególności z turkologami. Rzecz znamienna: żaden z turkologów — a wielu z nich brało udział w dyskusji nad „Słowem" — nie kwestionował autentyczności zabytku. Już bardzo wcześnie, bo z początkiem XIX w., doszli badacze do wniosku, że pomnik literacki tak silnie związany z Połowcami powinien zawierać „odgłosy" językowe połowieckie. Wspomnijmy tylko takie zwroty w „Słowie", jak „Pole połowieckie", „krasne dziewki połowieckie", *„uzoroczji* (wzorzyste tkaniny) połowieckie" itd. Toteż gorliwie szukano tych elementów, tchnących — jak się mówiło poetycznie — „aromatem stepu".

Największe trudności nasuwają liczne nazwy rodowo-szczepowe ludów tureckich, które tworzyły nieraz federację sojuszników kniazia Czernihowskiego. Tekst w przekładzie Juliana Tuwima brzmi:

Czernihowskich nie widać wojaków,
I gdzie one Szelbiery, gdzie Tatrany,
Olbery,
I zastępy Rewugów, Topczaków?

Otóż wszystkie przytoczone tu nazwy, — a dodać by można dwie dalsze, nie wymienione w tłumaczeniu, ale poświadczone w oryginale — *bylja i Moguty* — są od dawna przedmiotem bardzo szczegółowych studiów, prowadzonych przez językoznawców-turkologów. Nie jest dziełem przypadku, że zarówno uczony węgierski, prof. Rásonyi porusza ten problem w r. 1936, w specjalnej rozprawie: *Les noms de tribus dans le „Slovo"*, gdzie wyprowadza te nazwy z etnicznych imion rodów północno-tureckich, jak w dziesięć lat później (zresztą niezależnie od pracy poprzedniej) prof. Małow, wybitny turkolog radziecki, zajmuje się tym samym tematem, analizując cytowane terminy jako tytuły zaszczytne, nazwy godności u ludów tureckich. Trzeba dodać, że te dwa aspekty — socjologiczny i etnograficzny — często się wymieniają ze sobą w tradycji onomastycznej ludów koczowniczo-stepowych.

Analiza tych imion zresztą nie jest jeszcze zakończona. Piszący te słowa przygotował rozprawkę naukową o pochodzeniu zapożyczeń połowieckich, która może się ukaże niebawem. Jedno musimy stwierdzić: najważniejsze kryterium przy tych badaniach stanowi język. Słusznie głosił niedawno zmarły znakomity slawista, członek Akademii Nauk, prof. Orłow: „Język jest najniebezpieczniejszym elementem, którym się igra (aluzja do „sceptyków") i obniża powagę zabytku". Orłow wzywał do kontynuowania analizy językowej, rozumianej zresztą w najszerszym znaczeniu (a więc w oparciu o studia historyczno - filologiczne), wtedy bowiem — jak twierdził — „wszystkie łupiny i obierki, w rodzaju modernizmów, galicyzmów, romantyzmów, romansów, śpiewek itp. sypią się same przez się, jak niczym nieusprawiedliwiony wymysł, i wtedy to kończy się dyletancka gra bez zasad". Jakobson zamyka swą obronę epopei staroruskiej tym właśnie cytatem z pracy akad. Orłowa (zresztą bez podania nazwiska), może trochę przesadnie tylko i zbyt drastycznie tłumaczy niektóre wyrażenia na język francuski, np. „une invention calomnieuse", to znacznie mocniejsze niż *„niczém nieprâwdannaja wydumka"* oryginału.

Łatwo tę tezę zilustrować przykładem. Już sam początek „Słowa" znajdował się pod obstrzałem sceptyków. Zwłaszcza obraz poetycki Bojana — wieszcza, który podczas gry swe dziesięć palców, jak sokoły wypuszcza na struny gędźli — niby stado łabędzi — traktowano z powątpiewaniem, mówiąc o „kliszach frazeologicznych", sztucznie odtworzonych w XVIII w. Ustęp ten świetnie oddaje poeta-tłumacz (Julian Tuwim):

Lecz nie sokoły bystre w walce
Spadały na łabędzie stado,
Na żywe struny wieszcze palce
Ów Bojan starowieczny składał —
I struny same gędły sławę.

Tymczasem ten obraz — już plastycznie — odnajduje Jakobson, główny apologeta „Słowa", w rękopisie staroruskim z XIV w., z Nowogrodu (przechowuje się w Bibliotece Leningradzkiej). Na podstawie tego manuskryptu reprodukowana przez Jakobsona miniatura przedstawia ozdobną literę (D), w kształcie gędźli, na których gra śpiewak. U góry umieszczono stylizowane, jakby spadające w locie sokoły, u dołu zaś — łabędzie. Ta czternastowieczna miniatura może posłużyć za najlepszą ilustrację do „Słowa", zabytku z końca XII w.

Co więcej — sokoły i łabędzie, to szeroko rozpowszechniony, znany także w latopisach, obraz symboliczny przedstawiający odwieczne walki książąt ruskich z Połowcami. I tu znów głos mają orientaliści. Łabędź bowiem stanowi totem prastary szczepów tureckich. Stąd się wyprowadza nazwa rodu Kowujów, sprzymierzeńców tureckich na Rusi Kijowskiej (kipczacko-tureckie *kogu, kovu* „łabędź"), stąd też można tłumaczyć nazwę *Lebedia*, poświadczoną u Konstantyna Porfirogenety. A trzeba by przypomnieć też legendę o pochodzeniu Turków, zapisaną u najstarszych kronikarzy chińskich, według której protoplasta rodu Turków ałtajskich (praojczyzna Turków środkowoazjatyckich) miał się przemienić w łabędzia.

Ten sam symbol występuje w pięknym wierszu „Słowa": *kryczat telegi połunoczczi, rci lebedi rozpuszczeni"*. Kto miał sposobność słyszeć skrzyp arb na stepie, może łatwo ocenić ten obraz. U Tuwima:

Krzyczą wozy ich o północy,
Rzekłbyś łabędzie spłoszone,
Śpieszno księciu stanąć nad Donem.

W wierszu tym znów łabędzie symbolizują Połowców. Jakże więc może się ostać zarzut Mazona, z powodu rzekomych „modernizmów" czy zgoła „amerykanizmów"? Wymaga to kilku zdań choćby krótkiego wyjaśnienia.

Mazon oskarża „Słowo" z powodu użycia takich wyrażeń jak np. *Buj Tur*, dopatrując się w nich śladów czy wpływów lektury amerykańsko-indiańskiej z XVIII w. A tymczasem tradycje nadawania nazw faunastycznych, jak Sokół, Łabędź, Wół, Wilk, Pantera, Krogulec itd. to nie tylko przeżytek kultury Indian! Znane są te nazwy powszechnie jako imiona rodowo-etniczne oraz własne u najbliższych sąsiadów Rusów — Połowców. Łatwo więc rozprawić się z tymi zarzutami.

Jeszcze słów kilka o przekładzie polskim. Wspomiana publikacja amerykańska zawiera — co szczególnie przyjemnie podkreślić — także tekst polski „Słowa" w przekładzie Juliana Tuwima, zaopatrzony datą — „Krynica 1927 — Nowy Jork 1944". Już z tej adnotacji łatwo wysnuć wniosek, że twórcy przekładu udało się w gronie specjalistów przedyskutować zagadnienia, jakie wysuwa krytyka zabytku i oprzeć swój obecny przekład na najnowszej rekonstrukcji tekstu dokonanej przez Jakobsona. Jest więc tłumaczeniem nowoczesnym z punktu widzenia naukowego. Sąd o wartości przekładu nie do mnie należy. Jako odbiorca wrażeń artystycznych, muszę go uznać za bardzo dobry. Opinia to zresztą osobista. Jako filolog - orientalista, od kilkunastu lat zajmujący się sprawą zapożyczeń orientalnych w językach słowiańskich, a m. i. także w tym zabytku, musiałbym ocenić trud już nie twórcy przekładu, lecz tłumacza, przez pryzmat dokładności i zgodności z oryginałem. Przekład jest nader bliski oryginału, miejscami niemal dosłowny, czasem zdarzają się małe odstępstwa, głównie na rzecz rymu. Podnoszono już, że przekład Tuwima jest wierszowany, podczas gdy „Słowo" zawiera tylko ślady aliteracji (wpływ poezji ludowej połowieckiej?). Chciałbym tu zwrócić uwagę, że nie brak prób naukowych przedstawienia „Słowa" jako utworu rytmicznego, ułożonego w wiersze. Tak przynajmniej dowodzi praca — jedna z nowszych — Ljackiego o rytmie wierszy „Słowa" (*„Ziwukopiś"*) w *Slavia*, z r. 1939. Miarodajną oczywiście byłaby wypowiedź samego tłumacza, czy i w jakim stopniu korzystał z tej rekonstrukcji poetyckiej. Niewątpliwie zachodzi uderzająca zbieżność, przynajmniej w pewnych częściach przekładu. Życzyć by sobie należało, by polskie tłumaczenie ukazało się w krajowym wydaniu.

„Słowo o wyprawie Igora" rozbrzmiewa „polifonią językową", jak słusznie określił orientalista, prof. Gordlewski. Nie sposób więc przyjąć dziś tezy, by taki materiał językowy sztucznie można było stworzyć w XVIII w. (— wiekd wprawdzie głośnych fałszerstw literackich, tu właśnie tkwi źródło „poszlak"!). Na to trzeba by — jak powiedział Orłow — olbrzyma-erudyty, „giganta-językoznawcy". A warto dodać — trudno przypuścić, że nawet taki erudyta zdołał przewidzieć wszystkie odkrycia językowe, zwłaszcza z zakresu turkologii, jakie nam przyniosły XIX i XX wiek.

Dopiero bowiem dzisiejsze, najnowsze zdobycze wiedzy humanistycznej pozwalają nam rozjaśnić mroki „ciemnych miejsc „Słowa". By ogarnąć całość, potrzeba jeszcze współpracy różnych specjalistów.

Ananiasz Zajączkowski

Z teki pośmiertnej PAWŁA ETTINGERA

Nizami w ilustracjach radzieckich

Włodzimierz Zajączkowski w swoim szkicu o twórczości poetyckiej Nizamiego (Nr 42 (151) „Odrodzenia") zaznaczył, że ostatnio w związku z sześćsetleciem urodzin tego azerbejdżańskiego poety XII w. ukazało się kilka tłumaczeń jego utworów na język rosyjski. „Wydawnictwo Państwowe Literatury Pięknej" w Moskwie wypuściło niedawno zbiór wierszy lirycznych Nizamiego[1]) w przekładach rosyjskich zdobnych w liczne ilustracje, a tom ten niewątpliwie należy do najbardziej udałych okazów zdobnictwa książkowego na radzieckim rynku księgarskim.

[1]) **„Liryka Nizami"** Moskwa OGIZ 1947.







Wydanie, redagowane przez wybitnego orientalistę i członka Akademii Umiejętności ZSRR prof. E. Bertelsa wraz z poetą K. Lipskerowym, zawiera około dwustu wierszy jubilata, utrzymanych w umiłowanych przez poetów wschodnich formach ghazeli, kasydy i rubai, a przełożonych przez całe grono tłumaczów radzieckich. Na domiar prof. Bertels zaopatrzył książkę w treściwą przedmowę, ilustracje zaś były powierzone malarzowi moskiewskiemu Lwu Bruni, (potomkowi głośnego swego czasu rektora Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu Fiodora Bruni (1800—1875), rzadko występującemu w dziedzinie czysto graficznej, której jednak okazał się tu mistrzem nielada.

Poematy Nizamiego już bardzo wcześnie doczekały się ilustracji znakomitych miniaturzystów perskich, a niezbyt dawno londyński miesięcznik artystyczny „The Studio" wydał w oddzielnej tece całą tego rodzaju suitę plansz barwnych, wykonanych w latach 1939 — 1943 przez perskiego artystę Shah Mahmuda Nishapuri[2]) i czarujących muzykalnym rytmem swych linii kompozycyjnych oraz prześlicznym zespołem plam kolorowych. Nie on jeden zresztą szukał natchnienia dla swego mistrzowskiego pędzelka w utworach poety i filozofa azerbejdżańskiego, można by przytoczyć innych jeszcze późniejszych miniaturzystów dawnej Persji Do ich maniery i stylu zwracali się i artyści europejscy, gdy stawali przed zadaniem ilustrowania autorów Bliskiego Wschodu. Postąpił też w ten sposób doskonały grafik radziecki Michał Pikow, gdy w roku 1945 kilkoma oryginalnymi drzeworytami miał upiększyć przekład rosyjski poematu tragicznego „Lejla i Medżnun", ale nie w oryginale Nizamiego, lecz w transformacji urodzonego o trzysta lat później poety Uzbekistanu Aliszera Nawoi, co, nota bene, w ówczesnych zwyczajach i tradycjach Wschodu bynajmniej nie czyniło ujmy sławie i znaczeniu wznowiciela poprzednio już wyzyskanego tematu treściowego.

Inną drogą szedł Lew Bruni w swoich ilustracjach do utworów lirycznych Nizamiego. Nie mają one nic wspólnego ze starodawną miniaturą persko - indyjską, nie zbliżają się do niej pod żadnym względem, a noszą charakter na wskroś współczesny. Poprzez całą książkę wtórują każdej stronicy tekstu jako swego rodzaju akompaniament rysunkowy, tworząc z nią sharmonizowany czworobok drukarsko - graficzny. Wszędzie, w postaciach, typach, ubiorach i ornamentyce przestrzega Bruni kolorytu Wschodu, czemu zresztą poprzednio dał dowód w szeregu swych akwarel i malowideł ściennych, zawsze przyciągających kompozycją gustowną i niezwykłym poczuciem dekoracyjności.

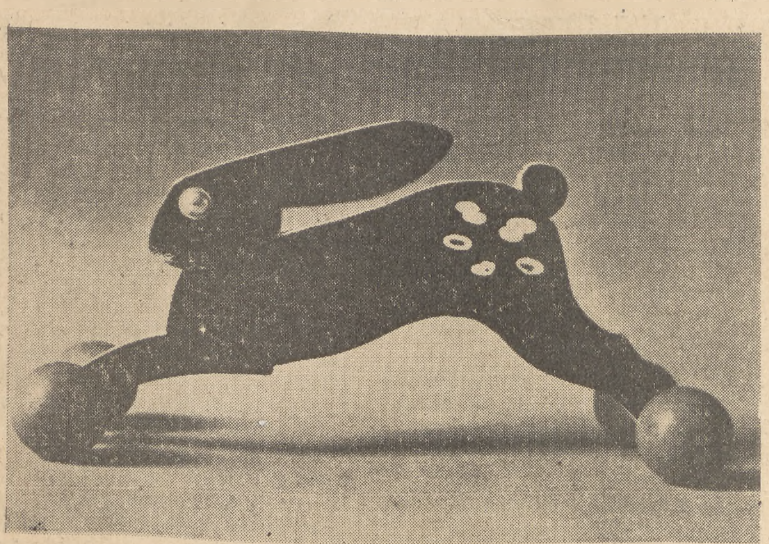
Zalety te, pełne indywidualnego wdzięku, ujmują i w rysunkach tomu wierszy Nizamiego. Dynamiczne lub statyczne, przeważnie o motywach rodzajowych zespolonych z krajoobrazem, a rzadziej czysto ornamentalne, zawsze są wolne od wszelkiego anegdotyzmu lub podkreśleń natrętnych. Czytelnika, wertującego książkę, grafika Bruniego po mistrzowsku wprowadza w nastrój, odpowiadający treści i rytmom słownym poety. A to przecież zawsze powinno być głównym i zasadniczym zadaniem ilustracji graficznej do tworu pisarskiego.

[2]) **The Poems of Nizami**. by Lawrence Binjon. Londyn The Studio Ltd. 1928

Paweł Ettinger

JANUSZ BOGUCKI

Picasso, górale i polityka kulturalna (II)



Zabawka-model skomponowany przez współczesnego artystę

Upowszechnienie kultury ujawnia się dziś u nas w dwóch postaciach. 1) w rzeczowej dyskusji i pracy realizacyjnej dającej już dobre wyniki na kilku odcinkach, 2) w bardzo upowszechnionej postulatywnej propagandzie. Ta druga postać ma swoje niezaprzeczone zalety: przygotowuje grunt — w społeczeństwie, a przede wszystkim, wśród tzw. czynników — dla roboty działacza oświatowego. Równocześnie jednak propaganda ma i swoją ujemną stronę. Slogan bowiem w umysłach większości ludzi mitologizuje i odrealnia konkretną treść propagowanego problemu. „Robotnik budujący nową ludową kulturę dla mas" to jakaś postać legendarno-bohaterska, którą znamy dobrze z przemówień i plakatów, ale słabo z praktyki powszedniego życia.

O potrzebie „urealnienia" robotnika w pracy nad upowszechnieniem kultury pisał kiedyś bardzo trafnie Włodzimierz Sokorski w „Kuźnicy". Tę sprawę chciałbym tu bliżej sprecyzować w odniesieniu do nowego odbiorcy sztuk plastycznych. Chodzi mi o określenie dyspozycji i skłonności współczesnego widza w możliwie najszerszym przekroju społecznym. Zacząć trzeba od środowisk oswojonych już ze współczesnymi zjawiskami plastycznymi — od mieszkańców miast. Ich bowiem styl życia i gusty estetyczne udzielają się innym środowiskom, ulegając w tej wędrówce różnego rodzaju przekształceniom. Otóż ludzie w miastach prowadzą dziś pod względem plastycznym podwójne życie. Sztuka współczesna, niezrozumiała dla większości na płótnie, upowszechniła się już bardzo szeroko we wszystkich gałęziach plastyki. Oczywiście związek między awangardowym obrazem, a urządzeniem wnętrza lub wzorem druku na tkaninie — jest całkiem ignorowany. Poza szczupłym dosyć kręgiem autentyczniejszych inteligentów — większość mieszczan zachowała w odniesieniu do malarstwa skłonności dziedziczone po poprzednim pokoleniu. Próbowałem to sprawdzać doświadczalnie. Mając w zanadrzu teczkę reprodukcji zaczynam rozmowę o niedawnej wystawie z pewnym adwokatem.

ON: Okropne są te dzisiejsze obrazy. Ja uznaję tylko dawną sztukę.

JA: Dawna sztuka też bywała rozmaita. Co panu z niej najbardziej odpowiada?

Wyciągam reprodukcje: malowidła pompejańskie freski Michała Anioła i Rafaela, Rembrandt, Watteau oraz Czachórski, Chełmoński, Rapacki. Rozmówca mój przegląda pierwszą grupę z szacunkiem, lecz niezdecydowanie. No tak — powiada — to jest wielkie i bardzo piękne malarstwo, ale ja osobiście wolę takie zwyczajne obrazy, bardziej naturalne, takie pejzaże np. (pokazuje Rapackiego) jakieś ładne kwiaty (tu ożywia się wspominając Karpińskiego i Ejsmonda). Z dawniejszych mistrzów ceni Madonny Rafaela, niektóre obrazy Murilla i Guida Reni. Gdy go przyciskam o wypowiedzi szczegółowe na temat moich reprodukcji — otrzymuję w postaci zawualowanej respektem, należnym klasykom, takie mniej więcej oceny: Michał Anioł — ciężki i przerażający. Rafael — piękny, ale nienaturalny. El Greco — niesamowity i przesadny w wyrazie. Rembrandt — wspaniale maluje światło, ale ma taki dziwny i tragiczny nastrój. Watteau — ładny i poetyczny, ale sztuczny i upozowany. Stare malarstwo religijne dobre jest w kościele, ale nie tak, do oglądania w obrazach.

Oto szczere wyznanie wyłuskane z obsłonek konwencjonalnego komplementu. Rozmowa taka jest dość znamienna dla smaku ludzi zamożniejszych i bardziej oświeconych warstw mieszczaństwa. Sądy przytoczone są tu zjawiskiem całkiem uzasadnionym historycznie: naturalizm XIX wieku jest sztuką związaną ze stylem życia tej warstwy. Potwierdza to repertuar malarski, wiszący na ścianach mieszkań. Skład domowej „galerii" pozostaje najczęściej ten sam, co przed 50 laty, wyszczerbiony jest tylko szybko postępującym procesem wyprzedawania się ze wszystkiego, co lepsze. Na miejsce Axentowiczów i Rapackich wchodzi tania reprodukcja i lichy kicz naturalistyczny. Ważniejsze są jednak zmiany przekształcające ogólny charakter mieszkania. W sposobie rozmieszczenia sprzętów, obrazów i drobiazgów coraz wyraźniej ujawnia się funkcjonalna estetyka współczesnej kompozycji. Nowy mebel czy sprzęt domowy jest już oczywiście „nowoczesny" w gorszym lub lepszym znaczeniu tego słowa.



Zjawiskiem niezwykle rozległym społecznie, a niesłusznie lekceważonym w badaniu historii stylów jest gust miejski drugiej klasy, który dla uproszczenia nazwać można drobno-mieszczańskim. Uproszczenie wynika stąd, że wpływ jego sięga bardzo daleko poza rodzime środowisko, udzielając się przede wszystkim warstwie robotniczej, a następnie znacznej części społeczeństwa wiejskiego, co widoczne jest głównie w miejscowościach związanych bezpośrednią wymianą handlową z miastem oraz w okręgach silnie uprzemysłowionych, gdzie rolnik bywa równocześnie robotnikiem.

Styl drobnomieszczański powstał z osobliwej symbiozy zwulgaryzowanej kultury burżuazyjnej z tradycjami dawniejszymi o cechach jarmarczno ludowych. Styl ten miał nawet we Francji swego wybitnego wyraziciela w malarstwie — celnika Henri Rousseau. Bardzo trafne uwagi o rodowodzie społeczno-ideowym tego artysty znalazłem w jednym z kuźnicowych artykułów Ważyka. Wędrując po prowincji i przedmieściach, zaglądając do małych restauracyjek i hotelików, do mieszkań dozorców, sklepikarzy, rzeźników i krawców, znaleźć można wśród powodzi seryjnej tandety niejedno wartościowe plastycznie dzieło tego osobliwego stylu. Wartość malarstwa drobnomieszczańskiego polega na uszlachetnieniu naturalistycznego kiczu zdrowym, naiwnym realizmem właściwym sztuce ludowej. Dosyć klasycznym przykładem są tu ekrany ulicznych fotografów z prymitywnym wyobrażeniem luksusowo-odświętnego otoczenia (najczęściej park z kolumnadą, łabędziami itd.).

Zarówno wśród takich ekranów, jak obrazów i malowideł dekoracyjnych, widywałem nierzadko rzeczy szczerego talentu, pokrewne ujęciem i techniką malarską różnym prymitywizującym kierunkom współczesnym. Poszperawszy w tym materiale, niejednego Henri Rousseau można by u nas znaleźć. Niestety nasi historycy kultury i socjologowie słabo na ogół interesują się drobnomieszczaństwem, a wszystkie niewątpliwe racje, jakie się tu przytacza, nie uzasadniają wszakże braku pozytywnego zainteresowania kulturą tej osobliwej, pośredniej warstwy, wiążącej żywioł ludowego prymitywu z rozwojem form świadomych i dojrzałych. Rola cywilizacyjna małych miasteczek ma w naszej historii szczególną doniosłość zważywszy, że słabość polskiego stanu mieszczańskiego, a później niewola polityczna, pozbawiły nas większej ilości miast dużych. Ten stan rzeczy trwa u nas do dzisiaj i trzeba się z nim realnie liczyć. Otóż dzisiejszy świat drobnomieszczański zgodnie z omówioną jego dwoistością kulturalną, daje dwie kategorie odbiorców sztuki. Pierwsza zaludniająca głównie peryferie wielkich miast, to ludzie zdegenerowani plastycznie cukierkowo-sentymentalną tandetą odpadków naturalizmu i wszelkim pretensjonalnym paskudztwem graciarsko-galanteryjnym. Niemałą rolę w tym katastrofalnym upowszechnieniu ckliwej, bezstylowej szpetoty odegrały też wytwórnie dewocjonaliów i upadek artystycznego mecenatu Kościoła. To drugie zjawisko, któremu dopiero ostatnio usiłuje się jakoś zaradzić — jest tym groźniejsze, że sięga swym wpływem do najdalszego zakątka kraju. Przede wszystkim zaraża ono drugą, lepszą kategorię estetyczną drobnomieszczaństwa umiejscowioną głównie w małych miasteczkach, gdzie pewną przeciwwagę tandecie galanteryjnej, dają jeszcze miejscowe tradycje wytwórczości i sztuki prowincjonalno - jarmarczno - ludowej. Pierwsza z omawianych grup jest środowiskiem bardzo niewdzięcznym dla upowszechniacza kultury plastycznej. Jej zwyrodniały zmysł estetyczny utrudnia zarażonym nie tylko dostęp do dzieł sztuki dawnej i nowoczesnej, lecz także i wartościowanie malarstwa naturalistycznego, na którego żałosnym marginesie byli wychowani.

Druga kategoria, jakkolwiek dziś już także zarażona ściekami wspomnianej, pseudokultury — dzięki omawianym często jeszcze żywym tradycjom zachowała dużo świeżości w swym stosunku do dzieł sztuki. Stosunek ten cechuje przy tym często obok pewnej naiwności, większa skala zainteresowań i uwrażliwienia, niż u inteligencji mieszczańskiej, ciążącej wyraźnie ku naturalizmowi.

Kończąc uwagi o drobnomieszczanach zastrzegam się, że geograficzne rozlokowanie lepszych i gorszych ma tu jedynie sens z grubsza przyjętego schematu.

Wieś poddana wpływom miasta zależnie od ich nasilenia nabiera gorszych lub lepszych cech smaku miejskiego, natomiast wieś „szczera" zasługuje na osobną uwagę. Opisane poprzednio doświadczenie z reprodukcjami przeprowadziłem ostatnio w małej wiosce góralskiej w powiecie nowotarskim. Doświadczenie zmodyfikowane było o tyle, że nie podejmowałem dyskusji i ograniczałem do minimum pytania. Albumy z barwnymi reprodukcjami od średniowiecza ,aż do współczesnych „izmów" dałem gazdom na kilka dni do oglądania i czekałem, co z tego wyniknie. Zainteresowanie z początku uprzejmościowe, bardzo prędko przemieniło się w żywą i skupioną ciekawość. Obrazki oglądano coraz pilniej i gromadniej, wymieniając przy tym interesujące uwagi, które potwierdziły na ogół moje teoretyczne przypuszczenia.

Największym uznaniem cieszył się wczesny renesans (okolica obfituje w średniowieczne kościółki drewniane z wysokiej klasy malarstwem ołtarzowym, które dla górali jest po dziś dzień sztuką współczesną i żywą). Oglądających pasjonowały nie tylko kompozycje religijne, zachwycali się np. także portretami wczesnego odrodzenia.

Barok był już przeglądany nieco pobieżnej: alegoryczno-mitologiczne nagości mniej przemawiały do wyobraźni.

W malarstwie naturalistycznym nie bardzo gustowano: po co to malować krajobrazy, albo dzbanki i jabłka na stole? I tak każdy wie, jak to wygląda. Na ogół także i kompozycje figuralne starych mistrzów bardziej wyraziste w formach i mocniejsze w układzie — oglądano chętniej od wrażeniowo uchwyconych scen rodzajowych XIX i XX wieku.



Plakat Trepkowskiego

Impresjonizm traktowany był zwykle na równi z naturalizmem: za dużo pejzaży i martwych natur. Nikogo jednak nie zdumiewała odmienność faktury i kolorytu. Co ciekawsze — deformacje i kubizmy przeszły też bez większego wrażenia. Nikt się nie zgorszył, tak jak się gorszą ludzie w mieście. Oglądano nowatorów wprawdzie bez zbytniego zapału, ale bynajmniej ich nie potępiając: i to jest obraz taki jak inne, szkoda tylko, że nic ciekawego nie przedstawia.

Stary gazda, z którym potem rozmawiałem, mówił, że przy pierwszym oglądaniu zastanawiało go, po co ludzie właściwie obrazy malują. W kościele to wiadomo, że obraz potrzebny, ale tak dla samego patrzenia? co komu po tym? Mimo tych wątpliwości obrazki go ciągnęły i już przy drugim i trzecim przeglądaniu poczuł, że „dobrze jest tak patrzeć", a niektóre rzeczy tak mu się podobają, że godzinami mógłby nad nimi siedzieć. Teraz już zrozumiał dlaczego artyści malują obrazy.

Wyznania te były szczere i niesprowokowane. Rzeczywiście widziałem jak staruszek po całym dniu ciężkiej roboty, wdziewał po wieczornym posiłku okulary i wbrew codziennemu zwyczajowi, zamiast wyciągnąć się na ławie — ślęczał długo nad moimi albumami.

Widz robotniczy przedstawia się trochę bardziej skomplikowanie. Zdarzało mi się spotykać robotników inteligentnych, oczytanych, wyrobionych ideologicznie, miłośników teatru i książki — a przy tym szczerze delektujących się najgorszą tandetą landrynkowo-naturalistyczną w plastyce. Mieszkania robotnicze, które widywałem, rzadko różniły się czymś od mieszkań drobnomieszczańskich (nie mówię tu oczywiście o niektórych nowoczesnych blokach czy osiedlach). Nie ma w tym zresztą nic osobliwego, jeśli się zważy, że w ogóle kultura plastyczna drepcze u nas na szarym końcu za literacką, muzyczną, teatralną i wszelką inną. Ten stan rzeczy trzeba jednak szczególnie wziąć sobie do serca, choćby dlatego, że skażenia i ułomności gustów plastycznych występują najbardziej jawnie, udzielając się dalej, podczas gdy zamiłowanie do marnej książki, lichej muzyki, lub trywialnych widowisk, pozostaje bardziej prywatnym nieszczęściem poszkodowanego (chyba, że kiepski repertuar lubi on wieczorami sam ćwiczyć na trąbie).



Plakat Lipińskiego

Sprawa kultury plastycznej wśród robotników powinna być ze specjalną troskliwością potraktowana także na odcinku życia zbiorowego. Wnętrze świetlicy, domu ludowego, dekoracja sali, lub placu związana z większym zebraniem, lub tłumną uroczystością — to czynniki niezmiernie ważne w kształtowaniu

(Dokończenie na stronie siódmej)

Rzeźba „Mickiewicz i Puszkin" w Moskwie

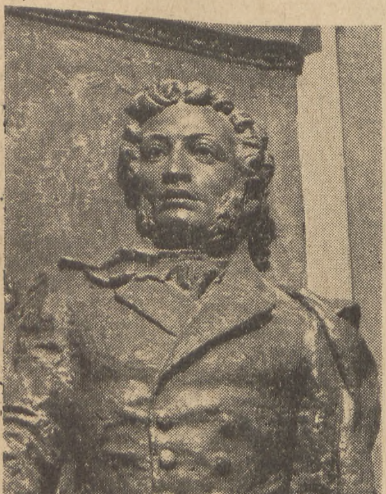
STUDENT z Polski, Michał Milberger ukończył w bieżącym roku Instytut Sztuk Plastycznych i Dekoracyjnych w Moskwie (Wydział Rzeźby Monumentalnej) i przedstawił komisji egzaminacyjnej pracę dyplomową, haut-relief na temat „Mickiewicz i Puszkin". W skład państwowej komisji wchodzili czołowi artyści ZSRR: wiceprezydent Akademii Sztuk Pięknych, prof. Manizer, akademik Dejneka, prof. prof. Faworski, Jodko, Neuman i inni.

W urywkach z obszernego stenogramu, zawierającego wypowiedzi członków komisji czytamy między innymi:

„Praca dyplomowa: „Mickiewicz i Puszkin" wyróżnia się spośród tegorocznych prac zarówno dojrzałością koncepcji jak i umiejętnym urzeczywistnieniem tej koncepcji w dokonanym dziele. Punktem wyjściowym dla tematu pracy stał się epizod historyczny, spotkanie Mickiewicza i Puszkina w Moskwie w 1827 r. Praca Milbergera nie jest jednak zwykłą tablicą pamiątkową. Pomysł autora ma założenie znacznie głębsze. Celem pracy jest uwiecznienie spotkania nie tylko dwóch przyjaciół, ale dwóch wielkich poetów, wieszczów wielkich narodów, ich przyjaźni i więzi duchowej będącej zarazem wyrazem przyjaźni i braterstwa obu słowiańskich narodów, polskiego i rosyjskiego. Ta właśnie koncepcja autorska znalazła w jego pracy przekonywający, dobitny wyraz. Świadczy o tym nie tylko wyryty urywek utworu Puszkina, wyrażający marzenia obu poetów zbratania w przyszłości obu narodów, wyzwolonych z pęt przemocy, ale przede wszystkim sam wizerunek plastyczny. Charakter postaci, zarówno Mickiewicza, jak i Puszkina wybrany jest i odtworzony przez autora trafnie i wiernie. Również trafne i wierne jest wyczucie wzajemnej łączności między obydwiema figurami reliefu. Temat oddany jest jednakże nie tylko przy pomocy podstawowych postaci. Zawiera on jeszcze jeden element, pomocniczy i jakby drugorzędny, który jednak posiada ważne znaczenie kompozycyjne i treściowe. Elementem tym jest krata, która stanowiąc jakby tło dla obu posągów, jest jednocześnie przejściem do drugiego planu, wyrażonego formą płaskiego reliefu, mianowicie pomnikiem Piotra Wielkiego. Ten dopełniający element kompozycyjny, element pejzażu, stanowi nieodzowny i cenny akcent historyczny, nadaje całości charakter lokalny, przez co ogólne wrażenie postaci umacnia się i nabiera głębi. Praca „Mickiewicz i Puszkin" świadczy o pełnym zrozumieniu zasad kompozycji reliefu, jest jasna, prosta i dokładna w formie, dowodzi dojrzałości zawodowej autora. Autor daje sobie również radę z trudnościami strukturalnymi, z przejściem od wysokiego do niskiego reliefu, a także umiejętnie wiąże kompozycję całości z płaską powierzchnią ściany".







Państwowa komisja egzaminacyjna przyznała Michałowi Milbergerowi tytuł artysty-rzeźbiarza i dała mu dyplom z odznaczeniem.

Spośród dwu wyróżnionych prac dyplomowych rzeźba naszego rodaka znalazła się na tegorocznej Wszechzwiązkowej Wystawie w Państwowym Muzeum Sztuk Pięknych im. Puszkina w Moskwie.

Obecnie Wszechsłowiański Komitet czyni starania, by odlew w bronzie rzeźby „Mickiewicz i Puszkin" został umieszczony na fasadzie domu przy ulicy Stankiewicza w Moskwie, należącego ongiś do księcia Wiaziemskiego, w którym to domu w 1827 roku spotykali się obaj wielcy poeci.

M. Sz.

TADEUSZ RÓŻEWICZ

RZEŹ CHŁOPCÓW

Dzieci wołały — „Mamusiu!
ja przecież byłem grzeczny!—
Ciemno! Ciemno!"

Widzicie ich Idą na dno
Widzicie małe stopy
Poszli na dno Czy widzicie
ten ślad
drobne nóżki tu i tam

w kieszeniach pełno
sznurków i kamyków
i małe koniki z drutu

Wielka równina zamknięta
jak figura geometryczna
i drzewo z czarnego dymu
pionowe
czarne martwe drzewo
bez gwiazdy w koronie.

WARKOCZYK

Kiedy już wszystkie kobiety
z transportu ogolono
czterech robotników miotłami
zrobionymi z lipy zamiatało
i gromadziło włosy

Pod czystymi szybami
leżą sztywne włosy uduszonych
w komorach gazowych
w tych włosach są szpilki
i kościane grzebienie

Nie prześwietla ich światło
nie rozdziela wiatr
nie dotyka ich dłoń
ani deszcz ani usta

W wielkich skrzyniach
kłębią się suche włosy
uduszonych
i szary warkoczyk
Mysi ogonek ze wstążeczką
za który pociągają w szkole
niegrzeczni chłopcy.

HENRYK VOGLER

RĘKAWICZKA

czyli o wstydliwości uczucia

Jedną z najistotniejszych cech nowoczesnej poezji moglibyśmy określić w skrócie jako — *wstydliwość uczucia*. Romantycy, neoromantycy, Młoda Polska, Skamander (którego z Młodą Polską łączyły znacznie bliższe węzły niż się to samym Skamandrytom wydawało) — mówili głośno o swoich uczuciach. Dotykali ich trochę nieskromnie gołymi palcami, obnażali je z jawnym ekshibicjonizmem wymacując najboleśniejsze, najintymniejsze gruzełki wzruszeń.

Przytoczmy kilka pierwszych z brzegu przykładów dla ilustracji typów takiej jaskrawej lirycznej manifestacji sentymentu. Oto fragment wiersza Kazimierza Tetmajera:

Gdyś weszła tu, zniknęło okropne
zjawisko,
Lecz pamięć jego w mózg mój
wdziera się namiętnie
Niosąc ze sobą zgrozę, szyderstwo
i trwogę —
Czujesz?... Śmierć jest nad nami,
tak blisko, tak blisko,
Słyszałbym krok jej w każdym
serca twego tętnie,
Zbyt mi straszno i smutno —
pieścić cię nie mogę...

Albo początek wiersza Staffa z pierwszego zbioru „Snów o potędze":

Męczą mię jakieś mary pełne
ciemnej złości,
Mącą mi ciszę, w mroki zapada ma
dusza.
Chcę śnić sen jakiś jasny, co
chmurną myśl zgłusza —
Dziewczyna konająca marzy
o miłości...
Nad martwym swoim płodem
płacze położnica...
Zaraza weszła w chaty śpiące
na równinie...
Po rzece trup dziewczyny
pohańbionej płynie...
Ktoś wzgardziwszy sam sobą,
plunął ludziom w lica...

Wreszcie — żeby nie mnożyć przykładów — Tuwim:

Przyjdziesz nocą. Zostaniesz do
rana
I otulisz mnie miękko ramiony.
Ja ci powiem: o, moja nieznana.
Ty mi powiesz: o, mój wytęskniony.
Będziesz moja. Ustami się wpiję
W wargi twoje, od nocnych róż
krwawsze
Obłąkany szał szczęścia przeżyję,
Ale umrze coś we mnie na zawsze.
Zacałuję się tobą! W pierścieni
Splot drgający zakuję twe ciało,
I uśniemy rozkoszą zmęczeni
I niepomni, że wszystko się stało.

System poetyckiego wyrażania osobistych wzruszeń i przeżyć polega tu nie tylko na ostentacyjnym, plakatowym niemal, ich obwieszczaniu, na nazywaniu ich po imieniu (zgroza, szyderstwo, trwoga, smutek, złość, wzgarda, tęsknota, szał rozkosz itd.). Polega także na dokładnym, szczelnym wyczerpaniu ich całkowitej treści, na naturalistycznym niemal obrysowaniu ze wszystkich stron tak wyraźnie, aby nie było żadnych pustych miejsc i żadnych dowolności w interpretacji. Uczucie wyłożone jest na stół, można oglądać je w całej nagości studiując każdą wiązkę włókien, jak u denata na stole prosektoryjnym.

Ryzykuję tezę, że tego rodzaju typ mówienia o uczuciu jest jednym z przejawów *salonowej kultury mieszczańskiej* końca XIX i początku XX wieku. Przedstawiciele tej kultury — konsumując już tylko nagromadzone ongiś dobra — ćwiczyli się w tych salonach w zabawie „portretów literackich", z zapałem uprawiali — jak sztukę dla sztuki — rozmowę i plotkę, dyskusję i inteligentną analizę własnych słabości. Poeci tej klasy i tych środowisk umieją mówić i lubią mówić. Opisują i obrazują. Znają swoje wnętrze doskonale, jest to jedyny teren ich doświadczeń. Toteż snują historie swych uczuć — „jak jedwabnik nić wnętrzem swym snuje". Gładko, jedwabiście, nieprzerwaną, ciągłą nicią. Zupełnie pewni trwałości materiału.

Dzisiejszy człowiek ludu mówi twardo, urywanie. Może czasem brutalnie — nigdy czule. Mówi o faktach, nie o uczuciach. Chroni swoje szorstkie palce przed dotknięciem miękkich i lepkich nagich wzruszeń — naciąga robocze rękawiczki. Prawdziwy i dobry poeta nowoczesny jest poetą wstrzemięźliwości uczuciowej i — choćby w tym sensie — jest poetą ludowym.

Ten przydługi wstęp był — jak sądzę — potrzebny, aby dać klucz do należytej oceny twórczości Tadeusza Różewicza, najwybitniejszego dziś spośród młodych naszych poetów i największej nadziei poezji polskiej na przyszłość. Po pierwszym jego tomiku „Niepokój" — obecny zbiór „Czerwona rękawiczka"*) oznacza dalszy krok naprzód na drodze rozwojowej i analiza niektórych jego elementów może przyczynić się do ustalenia charakteru tworzącej się nowej poezji.

Najważniejszą jej oznaką jest u Różewicza zdrapanie pokostu pozorów wzruszeniowych, złamanie romantycznej konwencji lirycznej, która zwykła była uczuciowość wypychać gwałtownie na zewnątrz, umieszczać ją prymitywnie na samym brzegu materii poetyckiej, niby jakieś misterne supełki i frendzle, ulubione ozdoby obrusów w mieszczańskich salonach. Nowoczesny europejski człowiek — i to właśnie prosty człowiek ludu — nie lubi na ogół tych ozdób, jest podejrzliwy w stosunku do programowych deklaracji uczucia, wietrząc w nich retorykę i patos, czyli pozór i fałsz. Różewicz likwiduje całą tę lichą fasadę liryczną, frendzle, koronki, dekoracje i kostiumy wzruszenia. Pozostawia sam czysty szkielet poetycki. Naturalnie nie oznacza to bynajmniej oschłości uczuciowej, tak jak prostota gestu czy słowa człowieka ludu nie oznacza braku własnego bogatego życia wewnętrznego, oznacza tylko, że wyraża się ono u niego inaczej niż u przedstawiciela tzw. „klas wyższych". Najczęściej działaniem nie słowem. Jeżeli Różewicz nakłada na swoje wzruszenia rękawiczkę — to jest to rękawiczka czerwona. Czerwona może od gorącej, serdecznej krwi.

W strukturze wiersza Różewicza ta wstydliwość uczucia ujawnia się przede wszystkim *sprozaizowaniem żywiołu lirycznego* — i to jest jedna z najważniejszych różnic między Różewiczem a polską awangardą spod znaku Przybosia, którego poezja również — chociaż z nieco innych pozycji — walczy z szantażem wrażeniowej uczuciowości. Właśnie drogą sprozaizowania dokonuje się — na terenie poezji Różewicza — przemiana obrazu w zdarzenie, opisu w działanie, baroku stylistycznego w zwięzłą relację faktów. Zaobserwujmy to na przykładach:

czemu ona tak patrzy myślę
no muszę iść
mówię trochę za głośno
i wychodzę ze ściśniętym gardłem.

Wzruszenie przeżywane tutaj na widok kobiety o obciętych włosach (już w tym widoczna jest istotna cecha nowoczesnej metaforyki i symboliki poetyckiej; ta kobieta szorstką dłonią gładząca przycięte włosy wywołuje w sposób zastępczy całą straszliwą sprawę obozów koncentracyjnych o wiele dotykalniej niż mógłby to uczynić najbardziej sugestywny poetycki opis) — wzruszenie to jest głęboko ukryte na samym dnie twardych zdań prostych, które na zewnątrz notują tylko beznamiętne, obiektywne zjawiska („myślę", „mówię", „wychodzę"). Istnienie tego uczucia i jego siła wybuchowa ujawnione zostają za pośrednictwem zupełnie niepozornych środków stylistycznych. Owe małe prostackie słówko „no" działa jak eksplozja zamagazynowanego na spodzie dynamitu, spowodowana przytknięciem do lontu niewielkiej zapałki. To obojętne słówko, zaczerpnięte z najbardziej codziennej gwarowej strefy językowej w zestawieniu z końcowym, silniejszym — lecz zawsze prostym w konstrukcji — akcentem wzruszeniowym („i wychodzę ze ściśniętym gardłem") — działa jak wstrząs o potężnej dynamice emocjonalnej.

A oto inny przykład sprozaizowania żywiołu lirycznego, gdzie za pomocą odmiennego znów sposobu — osiągnięty zostaje poetycki rezultat emocjonalny:

usiądę przy stole i opryskliwie
będę odpowiadał na pytania
nic mi nie jest dajcie
mi spokój. Z głową w dłoniach
tak siedzę i siedzę.

Zwrot „nic mi nie jest, dajcie mi spokój" napisany w codziennym, prozaicznym porządku, dałby tylko surowy złom leksykalny, obce ciało prozy tkwiące sztucznie we wnętrzu poetyckiej mowy. Wystarczy jednak przełamanie tego zdania w najbardziej nieoczekiwanym miejscu („dajcie mi spokój"), aby zadrgało ono niespodziewanym niepokojem, odsłaniając nagle rąbek ukrywanego starannie i przemilczanego dyskretnie wzruszenia. Nasuwa się (zresztą nie snując żadnych bynajmniej niewczesnych analogii) porównanie z Majakowskim, u którego często również sam graficzny układ strofki nadaje wierszowi poetycką siłę i wymowę. Takie właśnie środki czysto techniczne: łamanie i przerywanie konwencjonalnej rytmiki ciągu wierszowego, brak znaków przestankowych, co stwarza sugestię luźnego, niedbałego toku mowy potocznej — są nowoczesnymi sposobami intelektualnej obrony przed inwazją ciemnych sił barbarzyństwa wzruszeniowego.

Zresztą formy, za pomocą których Różewicz opanowuje egzaltację łatwego sentymentu, są bogate i różnorodne. Brak miejsca nie pozwala na ich szczegółową analizę. Jest między nimi i ścisły racjonalizm obrazowania (fragmenty z „Przystosowania") i eluardowska abstrakcyjna liryka pojęciowa (zakończenie „Gałązki oliwnej") i dramatyzacja czystych treści („Księżyc wschodzi"). Te formy przymierzone do otwartej rany straszliwego kataklizmu wojny (który jest wciąż jeszcze główną tematyką wierszy Różewicza) — posiadają chłodną, uspakajającą siłę leczniczą.

Lecz nie zamykajmy oczu przed niebezpieczeństwami grożącymi tej poezji. Widoczne są one dość wyraźnie w „Czerwonej rękawiczce". Ich zasadnicze jądro stanowi to, co można by nazwać *automatyzacją form i treści wyobrażeniowych*. Mechanika Różewiczowego rytmu budowana jest bardzo często na wyliczeniach, paralelizmach, na automatycznym powtarzaniu tych samych układów zdaniowych:

a ja znam smak cynamonu
znam tylko smak cynamonu
lecz marzę o egzotycznych krajach
gdzie są cynamonowe drzewa
gdzie są drzewa sandałowe
i tu już biedna moja głowa
biedna głowa.

(*„Wyobraźnia kamienna"*)

albo

na moich dłoniach
czerwone plamy
czerwone plamy

na białych różach
na białych ścianach
czerwone plamy

(*„Domek z kart"*))

albo

nie można zranić światła
nie można zranić wody
nie można zrobić krzywdy
powietrzu którym się oddycha

(*„Krzywda"*)

Są to elementy męczącej, obsesyjnej rytmiki mechanizmu, regularnego obłąkańczego snu, w którym ten sam motyw powtarza się z krańcowo upartą jednostajnością. Niebezpieczeństwo zautomatyzowania, zamaskowane pozorną balladowością nastroju — aż nadto widoczne.

Ale nawet nie o to formalne niebezpieczeństwo chodzi przede wszystkim. Niebezpieczeństwo to z pozoru jest tylko formalne, w gruncie tkwi ono w najistotniejszym ideologicznym i społecznym sensie tej poezji. Pisząc swego czasu o „Niepokoju" („Dziennik literacki" z 13/6 1947 nr. 15) starałem się wykazać, że u Różewicza istnieje kilka rozmaitych źródeł inspiracji artystycznej. Nazwałem je tam „propozycjami poetyckimi", które autor przedkłada próbując równocześnie i obok siebie rozwijać. Z tych „propozycji" wiele zostało przez samego autora w drugim tomiku nieprzyjętych, ostał się w zasadzie główny i najczystszy nurt nowoczesnej wstydliwości uczucia. Ale pozostały jeszcze nieprzetrawione resztki zupełnie młodzieńczego impresjonizmu, zmysłowego, powierzchownego biologizmu, secesyjnej obrazowości itp. Nie są to już sprawy formalne, są to sprawy treściowe, ideologiczne, sprawy pewnej postawy, pewnego poglądu na świat. Jest to już zagadnienie automatyzacji zagrażającej wewnętrznemu życiu poety, niebezpieczeństwo automatyzacji jego procesów myślowych.

Niebezpieczny jest język wyobraźni, który zbyt uporczywie zlizuje mieszczańskie smaczki: „smak cynamonu", „smak migdałów, miodu, maku i wanilii", „słoiki, w których konfitury jak boginie ze słodkimi ustami zachowały smak wiecznej młodości". Powstaje automatyzm egzotycznych treści wyobrażeniowych, których egzotyka jest secesyjna, fin-de-siecle'owa. Zbyt natrętnie wciska się wtedy groteska jako jedyny system organizowania rzeczywistości. Groteska, a więc również widzenie świata w zmechanizowanych, zautomatyzowanych formach. Człowiek przestaje być żywym — kochającym, cierpiącym, walczącym — podmiotem historii. Staje się jej przedmiotem. Drewnianą figurką, czasem zabawną, czasem tragiczną kukłą. Stąd u Różewicza skłonność do zmechanizowanych, martwych motywów: „wyobraźnia kamienna" (również „kamienne nogi", „kamienna droga"), „drewniane nóżki", „gipsowa stopa", „wspomnienia jak figurki z żółtego wosku" itd. Stąd także „perwersyjna dążność intelektualisty do zanurzenia się w czystym biologizmie: krtań wolności", „jatki" z poćwiartowanymi [illegible]mi, „opowiadanie spreparowanej [illegible]ry". Oto nieomal cała spiżarnia międzywojennej mieszczańskiej kuchni literackiej.

Zatrzymaliśmy się nad tymi elementami poezji Różewicza nieco dłużej nie dlatego, aby one właśnie kształtowały jej właściwe oblicze. Przeciwnie w porównaniu z „Niepokojem" widać odwrót od tych niebardzo czystych źródeł poetyckich, droga twórcza Różewicza idzie w kierunku prostych ludowych form i treści, gdzie prawdziwe uczucie nie wyraża się nerwowym, krzykliwym grymasem, ale skupioną oszczędnością gestu i słowa. Ale trzeba o niebezpieczeństwach grożących na tej drodze mówić wyraźnie, by — ujawnione — nie zdołały w przyszłości pchnąć na manowce. Rozumiemy tragedię poety, która jest wspólną naszą tragedią. Tragedią pokolenia u progu życia postawionego w obliczu mordu i zbrodni, ohydy i podłości, klęski i hańby, w skali nieznanej dotąd w historii. Ale dzisiaj już znamy także humanistyczną i socjalistyczną drogę ocalenia. Dzieciom pokolenia, które zdawało się u kresu nocy tracić całą wiarę w porządek świata, całą swoją treść ludzką — trzeba powiedzieć własnymi słowami poety:

spróbujcie się napełnić.
Spróbujcie jeszcze raz.

Henryk Vogler

*) Tadeusz Różewicz — Czerwona rękawiczka — Spółdzielnia Wydawnicza „Książka", 1948.

STANISŁAW ZIELIŃSKI

BLIZNY

TRANSPORT miał nadejść lada dzień. Nasi stolarze uwinęli się szybko i w ciągu kilkunastu godzin wybudowali mocną ścianę dzielącą barak na połowy. Materiału mieli pod dostatkiem, gdyż właśnie w tym czasie zakończono rozbiórkę starej latryny przed barakami Włochów. Nie była ona najgorsza, lecz Niemcy stwierdziwszy, że Włosi są już bardzo chudzi, kazali ją rozwalić. Wzamian wydali wiadra. Codziennie przed apelem skuleni Włosi dźwigali swoje kubły do murowanego ustępu, przeznaczonego dla Anglików. Przewracali się często, oblewając się cuchnącą mazią. Wtedy Niemcy śmieli się głośno i wołali: — Wy brudni Badoglio — Łumpen! — Włosi byli nie tylko chudzi, lecz już i słabi. Paczek nie otrzymywali, a zupę wydawano im w kuchni prawie tak lichą jak nam i Rosjanom.

W pogodny, ciepły dzień przyprowadzono oczekiwany transport. Nas już poprzedniego dnia stłoczono w północnej części bloku po dwóch na jednej pryczy. Większość przeklinała naturalnie tę nową niedogodność, tylko tak zwani płciowi realiści powitali wspólne łoża ze źle maskowanym zadowoleniem.

Nowi zajęli południową część baraku. Byli bardzo hałaśliwi i jak przekonaliśmy się po paru dniach, tracili siły na głośne kłótnie, zamieniające się pod wieczór w otwarte, pełne krzyków bójki. Na nas, starych, patrzyli z lekceważeniem i odrazą. Myślę, że podobnie dzieje się w ogrodzie zoologicznym. Młody pawian patrzy z niewątpliwym wstrętem na zasiedziałego w klatce towarzysza. Oburza go spokój, z jakim stary pawian przyjmuje pożywienie z rąk dozorcy.

Wysoko zadzierali nosy, ci nowi, a o najprostszych sprawach lagrowych nie mieli pojęcia! Ginął chleb w ich baraku. Co dnia po podziale prowiantu ryczeli o tym, aż u nas było słychać. Ukrócić złodziejaszków nie umieli. Jedzenie było coraz gorsze i było go coraz mniej, więc kradzieże u sąsiadów stawały się coraz częstsze. U nas — inaczej. Chleb pokrojony w porcje mógł leżeć cały dzień! Prędzejby spleśniał, niżby ktoś go skradł.

Wieczorem zgasło światło. Nikt się nie zdziwił. Nalot był zjawiskiem nieomal codziennym. Wojna dopalała się już. Fronty zbliżały się szybko ku sobie, a po niebie snuły się Liberatory, jak stada karpi po stawie w Łazienkach. Przelatujące wysoko myśliwce ciągnęły za sobą białe smużki, podobne były do gromad niespokojnych kijanek. O zmroku ponownie wyły syreny. Zielone i czerwone „choinki" rozpędzały noc, dudniły działa, pomruk silników wpełzał pod przykrywający głowę koc, barak szczękał szybami, jak przestraszony wybuchem człowiek.

U sąsiadów za ścianą było, jak zwykle gwarno, lecz trzask walącego się sufitu usłyszeliśmy wyraźnie. Byłem pewien, że to zabłąkany niewybuch artyleryjski zwalił się im na łby. Wtedy właśnie przychwycili obydwu złodziejaszków. Byli to chłopcy młodzi, lecz uważali się za wystarczająco sprytnych, by nie zaznać smaku głodu. Zresztą, przez długi czas działali z powodzeniem. Jeden wyłączał korki, drugi, gdy zgasło światło, właził na niski stryszek ciągnący się nad całym barakiem. Prycze były trzypiętrowe, więc ci z góry chowali chleb i paczki w dziury wybite w suficie.

Najwidoczniej postawił źle nogę, ten amator cudzego chleba. Zamiast stanąć na belce, oparł się na cienkim arkuszu z prasowanej masy papierowej i razem i kawałem sufitu zwalił się na głowy leżących na trzecim piętrze.

W zamieszaniu mało nie umknęli. Towarzysze dopadli ich w umywalni i zaciągnęli na środek sali. Wybuchła kłótnia, co z tymi chłopcami zrobić. Nasza rada bardzo im przypadła do gustu, więc od razu zabrali się do jej wykonania. Dłonie przybili nożami do stołu, a na plecach powiesili kartki z napisem **„Za chleb"**, żeby podziałać wychowawczo na innych. Od tego wieczoru kradzieże ustały, jak nożem uciął!

Kamil popatrzył na skrzywioną twarz pani domu i poprawił się:

— U nas nie było źle. W kacetach podobno, zastrzegam się podobno, dawali sznurek w takich wypadkach i mówili:

— Słuchaj bracie, ty się lepiej powieś. Zresztą, proszę pani, „a lager comme à lager" — zaryzykował, a pani uśmiechnęła się przyjaźnie.

— Tadek był w tym samym obozie, ale j e g o wrażenia są zupełnie inne! Mój Tadzik ma charakter! Mocny charakter, proszę nie mieć mi tego za złe, panie Kamilu, lecz stąd zapewne i inna nieco ocena tego okresu wegetacji obozowej. Weźmy jego studia, tutaj. Opanował język, oczywiście podstawy miał z domu, ale ile silnej woli trzeba, by uczyć się w obcym języku i to jak się uczyć! Tak, silna wola... proszę bardzo — pani podsunęła tacę z ciasteczkami, by złagodzić słowa, które sama uznała nieco za ostre.

— Zdaje się, że wiśniak jest nienajgorszy Naturalnie, to nie to, co nasze nalewki! Wie pan, ile razy pomyślę sobie o tym wszystkim, to mnie taka złość bierze, że rwałabym na sztuki! Gryzłabym! Proszę bardzo...

Wypili Wszedł syn, Tadzik.

— Tadziczku, właśnie pan Kamil. Na pewno się znacie z obozu! Och, ciągle obóz! — Patrzyła z rozrzewnieniem. Oni potrząsnęli sobie ręce i narzekali, że obozowe twarze tak szybko się zacierają w pamięci.

— Byłem tam bardzo krótko. Zresztą dajmy spokój lagrowej makabrze. Teraz żyjemy prawdziwym życiem!

Pili więc dalej wiśniak w trójkę. Kamil chichotał w myśli. Cóż za zabawny zbieg okoliczności! nie mogło być mowy o pomyłce! Gdy Tadzik napełniał kieliszki, blizny na dłoniach występowały tak wyraźnie, jak zrobione czerwonym ołówkiem kreski na wilgotnym papierze.

Pusta karafka wzywała do odwrotu. Kamil wycałował rączki pani domu i z alkoholową serdecznością pożegnał Tadeusza. Zbiegając ze schodów gwizdał „Amor, Amor", lecz na lepką zachętę dziedczyny w bramie odpowiedział przecząco.

— Niestety łaskawa pani — i szarmancko ukłonił się kapeluszem.

Dziewczyna ruszyła ramionami.

— Ci Polacy są bardzo mili, tylko zrozumieć ich trudno — powiedziała do koleżanki przypalając papierosa.

— Oni są biedni. Amerykanie, ci mają wszystko!

— Zrobiłaś się strasznie wyrachowana!

— Życie jest życiem, moja kochana! — Śpiewając szli marynarze w białych czapeczkach. Pobiegły obie ku nim.

Tadzik patrzył na oddalającą się postać Kamila. Zapadała w mrok, by za chwilę wynurzyć się w kręgu zapalonej latarni. Wreszcie Kamil znikł, a białe czapki marynarzy wysunęły się z nocy. Tadeusz odwrócił się od okna.

— I cóż, on wraca?!

— Właśnie. Wraca. — Matka westchnęła.

— Phi, taki, jak on. Nie dziwię się.

— Cóż ty Tadziczku? Pan Kamil jest bardzo miły, może trochę słaby, lecz dzisiaj nie dziwi mnie to wcale!

— Ech, co mama może wiedzieć! Nieprzyjemny typ...

— Znowu obóz? Trzeba być wyrozumiałym Tadziu!

Tadeusz palił papierosa, matka krzątała się przy stole. Po chwili powiedziała:

— Jednak to bardzo dobrze, że Kamil wraca. To pomyślny zbieg okoliczności.

Tadeusz odwrócił się ku oknu. Czuł, że robi się czerwony, gniótł bezmyślnie papierosa. Czekał. Matka mówiła spokojnie dalej.

— Kamil przyrzekł, że zawiezie paczkę dla Matyldy, będzie parę dni w Węgorzynie.

— Naturalnie! Paczkę koniecznie trzeba wysłać! Biedny nasz kraj, tak zniszczony! — Tadeusz odetchnął z ulgą i uśmiechnąwszy się do matki, zasiadł spokojny już do stołu.

Stanisław Zieliński



H. Nałkowska-Bickowa i Ludwik Hering **Włókniarka (glina)**

PSYCHOANALIZA — WIEDZA CZY MISTYFIKACJA?

Pod tym tytułem francuski tygodnik „Action" przeprowadził ankietę[1]), która miała wyjaśnić rolę, jaką odgrywa obecnie psychoanaliza w państwach kapitalistycznych. Inicjatorom ankiety nie szło o samą tylko ocenę wartości naukowej obserwacyj i twierdzeń Freuda i jego następców w dziedzinie psychologii i medycyny, lecz o znacznie więcej: o umiejscowienie psychoanalizy jako zjawiska społecznego. Niezwykle interesujące wypowiedzi ogłoszone przez „Action" dowiodły, że zagadnienie psychoanalizy sięga daleko poza psychologię i medycynę i że psychoanaliza występuje dziś w barwach politycznych, reakcyjnych.

Sprawa psychoanalizy wiąże się z naszą dyskusją o realizmie w sztuce, sądzę więc, że dyskusja, jaka rozwinęła się na łamach francuskiego tygodnika, może i powinna znaleźć oddźwięk w polskiej prasie literackiej.

Pytania ankiety były następujące:

1. Czy odpowiada rzeczywistej potrzebie obecne rozpowszechnienie wiedzy psychoanalitycznej i posługiwanie się nią wobec szerokiej publiczności przez środki masowego oddziaływania (kino, prasa itd)?

2. Czy psychoanaliza przynosi jednostce wystarczające rozwiązanie konfliktów i problemów, które ją gnębią?

3. Czy przed zastosowaniem psychoanalizy w różnych dziedzinach życia publicznego, psychoanalitycy mają prawo mówić, że psychoanaliza jest tylko techniką medyczną i, że nie zastępuje analizy politycznej i społecznej?

W artykule otwierającym ankietę dr Follin zwraca najpierw uwagę na niezwykle rozpowszechnienie psychoanalizy, którą w filmie, prasie i literaturze karmi się publiczność. Główną tubą psychoanalizy jest magazyn „Reader's Digest", który uporczywie, w każdym prawie numerze, w nowelach i artykułach, forsuje psychoanalizę jako źródło recept na szczęście.

Jakaż jest rzeczywista społeczna przydatność psychoanalizy? — zapytuje dalej Follin. — Czy jest ona w stanie dać człowiekowi szczęście osobiste? Czy likwidacja kompleksów i sublimacja instynktów jest środkiem wiodącym do szczęścia ludzkości? Czy można mówić o pedagogice psychoanalitycznej? Follin ogranicza się do wskazania kilku dziedzin życia, w których zamanifestowały się wpływy i ambicje psychoanalityczne. W sztuce psychoanaliza ponosi zdaniem Follina część odpowiedzialności za znaczenie, jakie przypisuje się subiektywizmowi. W historii jeden z uczniów Freuda (dr Berge) tak oto „psychoanalizuje" na temat Rewolucji Francuskiej: Było to „rozkiełznanie agresywności przeciw ojcowskiemu obrazowi króla". Tenże autor tak charakteryzuje obecną sytuację światową: „dzisiaj bunt przeciw ojcu nabrał charakteru dramatu światowego".

Wielu psychiatrów Zachodu zaleca psychoanalizę jako doskonały środek regulujący konflikty społeczne i międzynarodowe. Środek w rękach elity i przywódców. Na międzynarodowym kongresie higieny umysłowej, który odbył się w Londynie w lecie bieżącego roku, organizatorzy zaproponowali rezolucję zalecającą udział psychiatrów w opracowaniu programów zmian społecznych, co zapewniłoby — zdaniem wnioskodawców — skuteczność tych reform. Psychiatrzy mieliby współpracować z „mężami stanu, wysokimi urzędnikami i wszystkimi sprawującymi odpowiedzialną władzę". Delegat amerykański na kongresie we Wrocławiu wystąpił z projektem technokracji psychiatrycznej, i opartej na udziale psychoanalityków w zbiorowych organach państwowych i międzynarodowych. „Reader's Digest" żąda uznania za objaw patologiczny każdego ataku na obowiązujący ustrój społeczny.

Follin stwierdza, że na szczęście rezolucja, przedłożona kongresowi londyńskiemu, nie przeszła. Niemniej psychoanaliza upolitycznicna wcale nie jest zjawiskiem, zasługującym tylko na uśmiech.

Kapitaliści amerykańscy i angielscy chcieliby posłużyć się psychoanalizą jako balsamem przeciw walce klas; psychoanalitykami zaś jako „łamistrajkami". Istnieje zorganizowany przez fundację Rockfellera w Londynie instytut, w którym dyrektorzy przedsiębiorstw studiują pod kierownictwem psychiatrów zagadnienia psychologii i higieny umysłowej życia fabrycznego. W Ameryce zaś zaprasza się psychoanalityków na konferencje między przedsiębiorcami i robotnikami w celu ułatwienia sublimacji „agresywności" (?) i poparcia szczęśliwego i pokojowego rozwiązania wszelkich możliwych konfliktów.

Follin kończy cytatą z Politzera, który w roku 1939 pisał: „psychoanaliza jest bardziej interesująca jako fakt historyczny niż jako ruch naukowy i bardziej pouczająca przez fakty społeczne, które się w niej odbijają, niż przez zawartość teoretyczną... Psychoanaliza zawdzięcza swój sukces nie nowym środkom, które przyniosła, środkom poznania jednej strony rzeczywistości i oddziaływania na nią, lecz swej zgodności z zainteresowaniami i z sytuacją pewnych środowisk społecznych".

Jak to słusznie podkreśliła redakcja „Action", odpowiedzi na ankietę, — a zwłaszcza odpowiedzi prof. J. Lhermitte'a, członka Akademii Medycznej i dra V. Lafitte'a — wskazują na możliwość dwu interpretacji psychoanalizy:

1) jako koncepcji światopoglądowej, wskazującej zarazem sposób oddziaływania na rzeczywistość koncepcji obskuranckiej, którą należy zwalczać;

2) jako techniki medycznej, która jeśli nawet ukazuje ważne strony życia, nie może w obliczu marksizmu być czym innym niż pozostałe nauki techniczne i ma wartość w swym wąskim zakresie, stosowanie zaś jej do zjawisk społecznych przypominałoby oglądanie nieba przez mikroskop.

Dr V. Lafitte przypomina, że z doktryną psychoanalityczną i jej szerokim rozpowszechnianiem zetknęliśmy się już po pierwszej wojnie światowej. Nowością jest zastosowanie psychoanalizy w socjologii i polityce, w służbie irracjonalistycznej i obskuranckiej propagandy imperializmu amerykańskiego. Chociaż byłoby nieścisłe twierdzenie, że nic nie pozostało z dzieła Freuda, trzeba jednak z punktu widzenia naukowego zarzucić psychoanalizie, że stworzyła system zamknięty, nie postępujący za rozwojem nauki o człowieku, że posługiwała się „mechanizmami" metapsychicznymi, że widziała tylko jedną stronę warunków życia psychicznego, i że biologizowała nadmiernie osobowość, pomijając milczeniem jej składniki społeczne. Pozostało jednak z dzieła Freuda jako doktryny psychologii indywidualnej: 1) studium zagadnień seksualnych, które przedtem Kościół i nauka okrywały zasłoną hipokryzji, 2) studium podświadomości i rozróżnienie między powierzchownymi i głębokimi pobudkami naszego działania. Fakty odkryte przez Freuda w dziedzinie psychologii indywidualnej, uwolnione od kontekstu metapsychicznego, mogą być włączone do prawdziwej, naukowej psychologii. Lecz psychoanaliza szybko ześliznęła się do zagadnień z dziedziny światopoglądowej. Podstawowym błędem metodologicznym freudystów było usiłowanie zastosowania w socjologii psychologii indywidualnej. Freudyści przedstawiają żądania robotnicze, strajki, rewolucje jako wyniki braku zaspokojenia biologicznego lub seksualnego. Ta „biologiczna" koncepcja świata doprowadziła samego Freuda do poglądów oczywiście reakcyjnych i faszystowskich, jak na przykład: „masy są leniwe i nieinteligentne" „elita mniejszości winna rządzić masami", „inteligencja człowieka jest słabsza niż jego instynkty" itd. Z tego rodzaju poglądów historiozoficznych czerpie dzisiaj amerykańska propaganda natchnienie do walki przeciw rozumowi i postępowi.

Trzeci uczestnik ankiety, dr. Hesnard zwraca uwagę na fakt awansu psychoanalizy, która w latach dwudziestych była modą drobnomieszczańską, a dziś — skomercjalizowana przez Amerykanów — jest artykułem zbytu, zaspokajającym gust publiczności infantylnej i zatrutej sensacją, artykułem skrzyżowanym z hipnotyzmem, romansem kryminalnym, satyrą na psychiatrów i historią wariatów. Na drugie pytanie ankiety dr. Hesnard odpowiada przecząco. Tylko w wyjątkowych wypadkach psychoanaliza może pewnym jednostkom dać rozwiązanie ich problemów osobistych — jeśli ich wyłączną przyczyną są pozostałości podstaw dziecięcych — lecz cały tłum konfliktów utrzymuje się siłą przesądów otoczenia i trudności materialnych narzuconych przez strukturę społeczną. Dopiero reformy społeczne usuwają przyczyny kłopotów jednostki.

Dalszy uczestnik ankiety, dr. Le Guilland, psychiatra, jest zdania, że problem nie zamyka się w pytaniu: psychoanaliza — wiedza czy mistyfikacja? Można bowiem spokojnie przyjąć to, co pozostało z psychoanalizy jako zdobycz naukowa, a zarazem tym skuteczniej zwalczać jej błędy i nadużycia. Wpływ wieku dziecięcego na psychikę człowieka jest też uwarunkowany otoczeniem dziecka; najpierw przez matkę, potem przez matkę i ojca, wreszcie przez całą grupę rodzinną — dosięga dziecko wpływ społeczeństwa. Tak więc najbardziej nawet osobiste kompleksy zrodzone w wieku dziecięcym są pochodzenia społecznego. I na odwrót. Tak jak warunki społeczne wywołują choroby nerwowe, tak też mogą je leczyć. Autor na podstawie tego, co widział w Polsce, wyraża przekonanie, że entuzjastyczny udział młodzieży w budowie nowego życia może być środkiem absorbcji kłopotów psychicznych, pozostałych z lat dziecięcych.

„Psychoanaliza nie rozwiązuje sprawy befsztyku" — odpowiada po prostu dr S. Zudkowitz, który widzi możliwość odegrania przez psychoanalizę pewnej pozytywnej roli w ustroju kapitalistycznym. Jaka jest najlepsza kuracja psychoanalityczna — zapytuje dr Zudkowitz. Wytłumaczyć jednostce, czym jest jej własna godność ludzka, nauczyć ją, aby — zamiast zagłębiać się w sobie — wyraziła swe życzenia i jeśli są słuszne, by podjęła walkę o ich realizację. Czynnemu, walczącemu, normalnemu członkowi związku zawodowego, który żąda wyższej płacy, bo nie może już utrzymać swej rodziny, kuracja psychoanalityczna nie jest potrzebna, słuszna działalność przyniesie więcej radości i równowagi niż psychoanaliza całego świata.

A. Denner wskazuje, że psychoanaliza jest potrzebą ludzi słabych i zdezorientowanych, związanych z kapitalizmem, ginącym w zamęcie społecznym, ideologicznym i moralnym. „W aspekcie filozoficznym istota idei freudowskich leży w wpływie przyczynowym przyznanym podświadomości względem świadomości. I na tym określonym zagadnieniu zatrzymuje się psycholog marksistowski. Uznać przewagę ciemnych sił — nawet przybranych w przerażający przepych greckich kostiumów mitologicznych, za którymi nie kryje się żadna rzeczywistość poza rzeczywistością rozterki człowieka nowoczesnego — przewagę nad rozumnym działaniem, oznacza otworzyć na oścież bramy irracjonalizmowi. Ta ciemnota i kipiąca fala wyrywa człowiekowi siłę zdobytą kosztem bólu w toku historii".

Dr. E. Kestenberg wskazuje na taktykę reakcji, posługującej się psychoanalizą jako orężem politycznym. Idzie o to, aby izolować najpierw jednostkę, a potem ją zuniwersalizować z pominięciem rzeczywistości społecznej. Dlatego na kongresie w Londynie reakcyjni psychologowie tyle mówili o „obywatelstwie światowym" zapominając o realnym, istniejącym świecie z jego rzeczywistością polityczną i społeczną.

W artykule zamykającym ankietę dr Follin sumuje jej wyniki:

Uczestnicy ankiety jednomyślnie wskazują na polityczny i reakcyjny charakter propagandy psychoanalitycznej wśród szerokiej publiczności i zwalczają tę propagandę.

Zainteresowanie publiczności psychoanalizą tłumaczy się faktem, że pewne środowiska odczuwają swe problemy jako problemy indywidualne. Tymczasem sprowadzanie wszystkich problemów ludzkich, a zwłaszcza społecznych, do problemów indywidualnych jest sposobem ukrywania konkretnej rzeczywistości. Jest to klasyczny manewr tych, którzy są skazani przez historię. Maskują oni w ten sposób swą odpowiedzialność za konflikty, które ludzi gnębią. Pétain tłumaczył klęskę 1940 roku egoizmem, upadkiem moralnym i lenistwem jednostek. Dzisiaj propaganda tego samego rodzaju przybiera maskę z pozoru bardziej naukową i proponuje rozwiązanie problemów pokoju i wojny psychoanalizą szefów państw. Nie zaniechamy walki z kłamstwem i z mistyfikacyjnymi zamiarami tych, którzy przemilczają fakty społeczne. Znaleźli się Amerykanie, którzy próbowali rozwiązać problem strajku górników francuskich przy pomocy psychoanalizy.

Psychoanaliza przedstawia pewną wartość jako sposób wyjaśnienia psychologii jednostki. Posługując się jednak w sposób nieodpowiedzialny pojęciami akstrakcyjnymi, psychoanaliza straciła z oczu rzeczywistość. Dlatego zdobycze tej gałęzi psychologii należy traktować krytycznie, nigdy nie zapominając, że rzeczywistość jednostki jest zawsze rzeczywistością społeczną.

opracował **K. P.**

[1]) „Action", numery 209 z 29 IX.48 r. do 214 z 2.XI.1948 r.

Dyskusja o poezji młodych

ROMAN BRATNY

CHRONOLOGIE POETYCKIE

Wszelka „klasyczność", wszelka reguła jakiejś idealnej formy, z zasady wyrastała na treściach czasu przeszłego, bo treści te musiały być wypowiadane bardzo długo, nim mogły powstać sztywne zasady ich wypowiadania. Reguły formalne wykuwały się na określonych treściach, obchodzących określonego społecznie ich odbiorcę. Klasowy charakter odbiorcy determinował zakres treści „ważnych", często ich uprawa — zakres sposobów artystycznie „właściwych".

Do powstania tych „sposobów" formalnych potrzebny był czas, i dlatego, gdy następowała oficjalna już kodyfikacja form, zakres treści kiedyś im odpowiadających zmieniał się wraz ze zmieniającą się bazą klasową, czekającego na poezję czytelnika.

Chciałbym dziś zająć się kilkoma publikacjami najmłodszej generacji poetyckiej. Jest to chaos, promieniem rozsądnej krytyki dotąd niezwiedzony, chaos idealnie odwzorowujący sytuację ideologiczną i kulturalną zagubionego mieszczaństwa, którego jałowość kulturalna sprawiła, że poezja zeszła na nędzne rymopisarstwo, wynikające z tzw. prawideł „kulturalności" i dobrego smaku — a krytyka do tych prawideł się przystosowała. Prawidła „dobrego smaku" — nawet, gdy ironicznym cudzysłowem je zaopatrzyć, nigdy nie będą dość wyśmiane. Pociecha w tym, że przy dzisiejszym stanie sztucznie podtrzymywanych przy życiu wyobrażeń estetycznych, rozpatrywanych z reguły jako kategorie absolutne a niewarunkowane w czasie, gdy kurs i notowania na giełdzie poetyckiej mają równocześnie kilka, równie sparciałych zresztą „klasycyzmów" z wczoraj, z przedwczoraj i z zawczoraj — jest tych mieszczańskich „prawideł" tyle, że wzajemnie się idealnie wykluczają.

Grymasy formalne bankrutującego mieszczaństwa, ujęte w kodeksy form, trwają w naszym ciągle jeszcze izolującym się od rzeczywistości życiu literackim.

Toteż, pisząc o pięciu debiutanckich tomikach poetyckich muszę pisać o kilku zbankrutowanych „klasycznościach".

Weźmy na wstępie jakikolwiek wspólny motyw wszystkich omawianych książek — choćby to, co się wiąże z Warszawą.

1 *„Warszawo,, w miłość moją*
wtrącona i w pożar!"

2 *„Wisła jak cień garbusa"*

3 *„Dzień się jeszcze tramwajów*
napęczniałych czepiał
śliskich stopni dopadał,
aż... aaa! krzykiem nagłym jak
zmierzch spod kół tępych
prysnął"

4 *„Z Warszawy — pustyni*
do Warszawy — stolicy
Warszawę przenosimy...
Robotnicza
Chłopska
Ludowa
szczęśliwa
wolna
od
bu
do
wa!"

„Ja były partyzant
przyszedłem porównać
i wypić (nie jestem Savonarolą)
jednak: ta rewolucja
łagodna jak szyja łabędzia".

Wszystkie tomiki noszą datę wydania mniej więcej jednakową. Gdybyśmy jednak znakowali je datami wydających je prądów i mód — tych małych na miarę aktualną „klasyczności" — wprowadzilibyśmy poważne rozróżnienia.

1 Tomik Żuławskiego nosiłby datę któregoś z lat rozkwitu maniery młodopolskiej. Czy aby na pewno datę XX wieku? — Bodaj pierwszych jego lat. Spotkamy tu formę sonetu przekomiczną w zastosowaniu do współczesnych treści. Spotkamy akcesoria takie jak: kurhany, harfa, perła, miraże, szarady słów, eros, marzenia i wspomnienia — które nb. trzeba „wprząść w jedność osnowy".

Mamy tu charakterystyczną „głębię" refleksyjności, której próbek nie trzeba daleko szukać — wystarczy doczytać zdanie, w którym owe „marzenia i wspomnienia wprząść w jedność osnowy... — zamierzam jako sposób myślenia mych myśli". Taki pleonazm w sposób karykaturalny oddaje perspektywy myślowe młodopolskiej filozofii sztuki dla sztuki. Oto „myśl dla myśli". Przy tym gatunku poezji „refleksyjnej" nie dziwmy się i takiemu zdaniu: „a jeśli o północy w gwar się zanurzę zamiast zdrowiem zabrzęczy kieliszek wspomnieniem".

Charakterystyczny dla sztuki młodopolskiej programowy izolacjonizm, koturnowe wyniesienie poety do wyżyn, skąd można tylko kontemplować, a nigdy tworzyć, czy przerabiać rzeczywistość — ta właśnie sytuacja poety z okresu dekadentyzmu w ramach mieszczańskich tradycji kulturalnych, znajduje dla siebie wyraz w książeczce Żuławskiego. Środki stylistyki poetyckiej idą tu posłusznie za wzorcami ideologicznymi (dla naszych stosunków jest charakterystyczne, że bodaj wszystkie wiersze Żuławskiego były drukowane w „Kuźnicy").

2 Niewątpliwie datę XX wieku będzie nosił tomik Bartelskiego. Datę pierwszych wystąpień Brunona Schulza, datę oznajmiającą, że już oto wpływy nieobowiązującej fantastyki, escapizmu formalnego literatury francuskiej dotarły i do nas.

Jest w tym wielka ironia, że cechy wykazujące niewspółczesność w tomiku Bartelskiego dają się odnieść w pewnej mierze do tzw. „szkoły warszawskiej", wsławionej aktywnością konspiracyjną w okresie okupacji. Mało który z czytelników „Odrodzenia" wie o tym, że w latach tych wyszedł tomik powielaczowy Marka Chmury (pseudonim Zdzisława Strońskiego), który uznać by można za arcywzór takiego Bartelskiego. Wojna odrealniona, udziwiona, relacjonowana w zdaniach o rozluźnionych wątkach logicznych dla zmanierowanych gustów mieszczańskiej młodzieży otrzymywała dopiero właściwe poetyckie perspektywy. Kwitł w pełni haniebny owoc ideowego kapitulanctwa — katastrofizm. Jakiż bolesny tragizm ukrywał się w fakcie, że wzorce kulturalne tak już zdezaktualizowane kładły się całym ciężarem na młodzieńcze wyobraźnie ludzi, żyjących na zupełnie innym odcinku dziejów i tu odważnie ofiarowujących swe życie. Jeszcze jedna ilustracja zapóźnień świadomości inteligenckiej.

3 Tomik Zbigniewa Stolarka nastręcza więcej kłopotu z zaznaczeniem owej wewnętrznej daty wydania, Stolarek bowiem jest bardzo niejednolity w wyrazie formalnym, a równocześnie widać w każdej użytej tu formie wyraźną tendencję do przełamania zarozumiałej izolacji, która okazała się równoznaczna z „niepotrzebnością" poety. Widać tu próbę zmiany zakresu treści i pozycji formalnych; walka o wyzwolenie narodowe nakazuje nowe wzory, o ileż bliższe pozycjom proletariackim, niż tradycyjnie mieszczańskim.

Momenty te wywierają wpływ na technikę poetycką młodego autora, obciążonego zresztą bardzo wyraźnie dziedzictwem dwudziestolecia. Widać szkołę awangardzistów, ale... Stolarek jest bardziej rzeczowy (może to zresztą „zasługa" skromniejszej wyobraźni) i niewątpliwie jaśniejszy w wyrazie. Obok tego mamy tu i „szkołę warszawską" w tej lepszej edycji, bo przypominającej „Toporniсkiego" (Gaycego) nie „Chmurę". Zaraz, zaraz... przecież korzenie tej odmiany sięgają okresu drugiej awangardy i czasów jej katastroficznych przeczuć. U Stolarka to wszystko znowu jakoś urzeczowione, przeorganizowane, ba, pojawiają się nawet nuty... optymizmu. Znowu pomyłka w doborze wzorców, ale jakże wymowna.

Przełamywanie tradycyjnych poetyk jest tu jeszcze nieśmiałe. Próba zastosowania „mowy wprost" jest niedoskonała — lecz jakże współczesna nawet w tej niedoskonałości.

Wydaje mi się, że tomik Stolarka, tematycznie związany z wojną, w jakimś sposób ilustruje trudności przechodzenia postępowego poety na nowe pozycje i może nosić datę któregoś z wojennych lat.

4 Spójrzmy teraz tam, gdzie się dziś pali „płomień czerwonych krawatów". Weźmy do ręki gorący aktualny temat.

Wewnętrzny rok „wydania?" No, cóż, lata dwudzieste — lata rozpędu rewolucyjnej liryki Majakowskiego, która stanowi dla Gruszczyńskiego nieprzezwyciężony kanon. Inna rzecz, że te lata dwudzieste są nam chyba bliższe, niż jakikolwiek rok przedwojenny, czy wojenny nawet. Jest to jakby inny kalendarz, do którego dopiero dziś nawiązujemy. Dlatego to nieświetny tomik Gruszczyńskiego będzie nam jednak bardzo bliski. Dlatego w nim zapóźnienie wyda się stosunkowo najmniejsze. Tu widzimy poezję niemal zupełnie „współczesną": „klasycyzm" Majakowskiego.

Jednak „klasycyzm". I w stosunku do niego obowiązują napisane o wszelkiej „klasyczności" słowa. Ta „klasyczność" formalnie jest jeszcze świeża, ale w zakresie treści, widać całe szeregi „niewypełnione" i tak być musiało.

Obowiązuje zakres, linia kierunkowa — nie tematy, oburzy się słusznie czytelnik. Tak, ale forma literacka tak przylega do zakresu treści nią obejmowanych, że komuś, kto w z lekka bodaj zmodyfikowanej sytuacji chce się posłużyć i d e n t y c z n ą formą grozi agresja już wyczerpanych tematów. Majakowski atakujący z furią wierszyki o słowikach i różach, atakował określone, żyjące współcześnie tendencje poetyckie — Gruszczyński powtarza chwyt — nie tylko w tym, że naśladuje formę wyrażania, ale że wyraża treści, których wokół siebie nie widzi, które mu podpowiedziano. Oto „temat klasyczny". Gruszczyński pisze:

„mógłbym i ja cudowne składać
wierszątka! Dzwony, puc, parada,
niebo,
róże,
motyle...
Oto przyrzekam, towarzysze!
o ptaszku,
gałązce,
gwieździe,
dopóty nie napiszę
dopóki wiersz mój z wami nie
wstąpi
na 'socjalizmu choćby przedmieścia."

Gruszczyński wie — nieraz to zdradzał — że nie na tej „kwiatkowej" tematyce polega zapóźnienie i wsteczność wielu polskich poetów współcześnie żyjących.

Strofy Gruszczyńskiego nie rozwalił dynamizm rewolucyjny, a powykrzywiała je poczęta z tego dynamizmu konwencja poetyki Majakowskiego. Wyobrażeń jego nie dyktowała potrzeba walki z opóźniającym schematem klasycystycznym, a właśnie sam — cóż z tego, że stosunkowo najświeższy, najambitniejszy — kiedy nieświeży i nieambitny schemat „klasycystyczny". Widocznie i tu, choć może najmniejsze, zapóźnienie polega na zupełnym braku rewizji formalnych tradycji klasyka socjalisty.

5 Odetchnijmy przy tomie, który nie tylko na okładce nosi datę roku powojennego. Niestety analiza treściowa książki Tadeusza Różewicza nie uprawniałaby krytyka, by go tak awansować do współczesności — aktualności. Różewicz bowiem w swej dotychczasowej twórczości jest — niepowtarzalnym zresztą bodaj jako zjawisko literackie — Remarque'iem lirycznym swego pokolenia. Obsesja wojennej makabry, jaką u niego obserwujemy, działa nawet przygnębiająco swoją monotonią i nie tu leżą źródła rewelacyjnej współczesności tej poezji. Różewicz, najczęściej z młodych poetów spotykający się z zarzutami nowinkarstwa formalnego, francuszczyzny itp. jest w gruncie rzeczy bardzo współczesnym, bardzo naszym i bardzo rewolucyjnym poetą. O tym świadczy język wierszy Różewicza. Dziś, gdy samo życie wysunęło wobec poetów swoje twarde postulaty, wyrażające się w żądaniu uproszczenia języka poetyckiego, większej jego komunikatywności — dziś właściwie zrozumiana twórczość Różewicza ma w sobie elementy zdumiewająco postępowe.

Oczywiście uwagi te pomijają wiele, czy może nawet większość utworów tego autora, w których rzeczywiście znać wpływy formalizmu, czy to w awangardowej, czy francuskiej odmianie. Chcę mówić o tym, co dobre, nie dlatego bym a priori miał sympatię dla Różewicza, lecz dlatego, że uważam za właściwe mówić o rzeczach ważnych, błahe i dawno już „załatwione" pozostawiając felietonistom.

Otóż rewelacyjne i rewolucyjne u Różewicza jest zastosowanie języka prozy do utworu poetyckiego. Już nie zastosowanie słów uważanych za prozaiczne, ale właśnie języka. Składni, toku zdania. Następstwem tego jest oczyszczenie wiersza z przerostu elementów zdobniczych — metafor, porównań itp. W tym czystym języku człowieka, a nie „sztuki" z jej sztucznością, upatruję osiągnięcie Różewicza i jego pełne prawo oznaczenia „wewnętrznej daty" wydania tomu równoznacznie z tą, którą nosi na okładce. Nie zwalnia to Różewicza od zarzutu ideologicznej ospałości, braku energii w wyzwalaniu się spod obsesji tematu wojennego, nie zwalnia od innych jeszcze zarzutów, które stawiane muszą być ostrzej w stosunku do niego niż do wielu jego starszych kolegów po piórze — bo stawiane są poecie w s p ó ł c z e s n e m u.

Jak widzimy ta rewia młodych wbrew pozorom nie wypada beznadziejnie. Nie wszyscy oni popełniają pospolity wśród starszych pisarzy błąd, polegający na tym, że stare i jedynie w bardzo nikłych fragmentach użyteczne konwencje literackie ciągną za włosy na nową platformę klasową, na której nie ma dla nich miejsca, czego ci „klasycyści" nasi nie chcą czy nie mogą zrozumieć. Wielbią wciąż to co przeminęło, choć udają, że chcieliby chwalić to co jest. Całą swą praktyką wołają: „to co się stało nie stało się!".

Przewartościowanie klasowe naszego społeczeństwa stało się, choć badacz przyszłości, który miałby na podstawie samych tekstów poetyckich określić treści społeczne naszego czasu, rzekłby: okres panowania zrozpaczonego mieszczaństwa. Rzekłby tak, gdyby nie było książek takich, jak dwie, powiedzmy, z wyżej wymienionych.

Roman Bratny

1) Juliusz Żuławski — „Pole widzenia", Czytelnik, 1948.
2. Lesław M. Bartelski — „Przeciw zagładzie" — Skład G. Oficyna księgarska, 1948.
3) Zbigniew Stolarek — „Po trzykroć ziemia" — Wydawnictwo Rady Narodowej Polaków we Francji, 1947.
4) Krzysztof Gruszczyński — „Płomień czerwonych krawatów" — Książka, 1948.
5) Tadeusz Różewicz — „Niepokój" — Przełom, 1947 — „Czerwona rękawiczka" — Książka, 1948.

SPROSTOWANIE

„Do artykułu mojego pt. „Czyżby kryzys?" („Odrodzenie", nr 51—52, str. 11) wkradła się pomyłka, zmieniająca sens rozważań. Zdanie w szpalcie drugiej, wiersz 22-gi od góry, wydrukowane w brzmieniu: „W rezultacie pozycje polityczne młodej poezji stały się nie do utrzymania". — powinno brzmieć: „W rezultacie pozycje polityczne **przeciwników** młodej poezji stały się nie do utrzymania".

Witold Wirpsza

TADEUSZ URGACZ

FRANCJA

Z łopatami pójdą, dobry Panie Boże,
rozwalić Twoje niebo, zdeptać je i zgnieść.
Milion robotników strajkuje w Paryżu,
brzuchy milionów nie mają co jeść.

Paryż stęka i zdycha jak koń dorożkarski,
aż rzygnie gniewem i splunie nienawiść i głód —
przeciw robotnikom z Merlebach i Metzu
nie pomoże Ci, Panie Boże, żaden cud.

To nie komunista napoi ich mętwem,
ich głodne, małe dzieci zrobią to wpierw,
książę - łachman, co z Bogiem od wieków darł koty,
odkomenderuje ich w rozpacz i gniew.

Każ Gabrielowi XX-go wieku
wdziać policyjne rękawiczki i urządzić mord
I tak kopytami rozniesie Twe niebo
głodny departament Nord.

A jeśli im uciekniesz i nie dasz im chleba
wyjmą ręce z kieszeni jak kawałek skały
i rąbną robotnicy z Merlebach i Nancy
pięścią niebu na odlew: jeszcze się spotkamy!

Teatr śląski pod dyrekcją Władysława Krasnowieckiego wystawił w reżyserii Krystyny Gogolewskiej inscenizację poematu Włodzimierza Majakowskiego w przekładzie Artura Sandauera.



Dźwięcząc w ostrogi,
brzęcząc w podkówki,
obwieszeni szlifami do pępków,
rozmawiali w „Selekcie"
(na rogu Ligówki)
adiutant
i kapitan Stiepkow...
„Jam też socjalista,
choć nie rznę,
nie palę.
Lecz chybaż to możliwe od razu tak.
Gdzież tu?
Powolutku,
po troszku,
po kroczku,
po calu.
Dziś,
jutro,
po roczku,
po latach dwudziestu".



I jarzy się dla mnie
miesięcznym pożarem
ten plac
i w blasku,
na jawie dziennej.
Ściana.
A przy niej kobieta z sztandarem
schylona nad tymi,
co skryli się w cień jej.



Ładować będziem setki pni,
by życie,
kręcąc kołami dni,
pędziło żelaznym marszem,
w naszych wagonach,
w biel naszych niw,
w przemarznięte
republiki
nasze.
— Wujciu, co wy robicie tu
Wszyscy wujciowie duzi?
— Co? Socjalizm. Swobodny trud
Swobodnie zrzeszonych ludzi.

WOJCIECH NATANSON

Giraudoux i jego „Amfitrion"

Spójrzmy na mapę Francji! W samym środku, w geograficznym centrum, znajduje się kraj limuzyński; ziemia bogata, szczycąca się, że była zawsze skarbnicą kulturalnych tradycyj francuskich. W jednym z małych miasteczek tego kraju urodził się twórca „Amfitriona" i „Elektry", „Wariatki z Chaillot" i „Belli", Jan Giraudoux.

W kilku utworach wracał pisarz do ziemi swego dzieciństwa; wracał żartobliwie ale z takim właśnie uśmiechem, jaki człowiekowi dojrzałemu narzuca miłość. Nie można przeceniać wpływu, jaki środowisko limuzyńskiej prowincji wywarło na przyszłego pisarza; ale nie powinno się o nim zapominać. W każdym razie wydaje się, że mocniej jeszcze oddziałał Paryż. A przede wszystkim — w splątanych kręgach paryskiego świata — wpływ węższego środowiska: École Normale, której młody Giraudoux był świetnym i wzorowym uczniem.

École Normale jest szkołą, która — na zasadach ścisłej i bardzo surowej selekcji — gromadzi i wychowuje przyszłych humanistów. Ta szkoła dała Francji dużą część kadr pedagogicznych; z niej wywodzą się także liczni, najbardziej znaczący w latach ostatnich — pisarze. Stosowany w szkole system konkursów i ustawicznej, współzawodniczej klasyfikacji — czyni z wychowanków rodzaj zapaśników humanistycznych, górujących erudycją, wiadomościami, energią umysłową i zdyscyplinowaną wyobraźnią. Wychowanie, które tutaj uczniowie odbierają — równocześnie ułatwia im wysiłek — i daje wzmożoną zdolność pokonywania trudności.

W pierwszych utworach Giraudoux wyczuwać można radość, jaką stwarza młodemu pisarzowi poczucie swych sił. Surowa dyscyplina umysłowa nie tylko nie osłabiła jego fantazji — ale ją nawet, na dłuższą metę, spotęgowała. Jak Wyspiański, tak i pisarz francuski prawie nie znał środków podniecających. Nie palił, nie używał alkoholu, nie lubił nawet — czarnej kawy. Uprawiał sporty; mawiał o sobie z dumą, że jest jedynym pisarzem, który przebywa 400 metrów w czasie 50 i 1/2 sekundy. Myśl jego była szybka i sprawna, jak mięśnie; wytrwała i wytrzymała — jak serce biegacza. Z tej łatwości, lekkości i i przenikliwości, połączonej z lotnością konstruującej fantazji, rodzi się skłonność pisarza do paradoksu, gry słów i — przypominającej grę słów — gry zestawień psychologicznych. Publiczność francuską olśnił w ten sposób Graudoux sławną swą opowieścią: „Bellą".

„Amfitrion 38" jest jedną z pierwszych komedii Giraudoux; jednym z pierwszych jego utworów teatralnych. Pisarz, któremu wszystko dotychczas udawało się świetnie — napotkał na swej drodze na wielką przeszkodę. Był nią teatr. Warto pamiętać, że nie od razu akceptowała krytyka francuska typ twórczości scenicznej Jana Giraudoux. Mówiono, że jest to „teatr niemożliwy" („impossible", „insupportable"); że „Siegfried", czy „Amfitrion" — to „czysta literatura", niewytrzymująca — obciążeń sceny. Publiczność nie przyznała racji tym zastrzeżeniom; ale sam Giraudoux, jako dramaturg, przebył w okresie ostatnich swych lat — ogromną ewolucję artystyczną. Wystarczy porównać „Amfitriona" z „Wariatką z Chaillot"; czy choćby z „Elektrą" i „Wojną trojańską", aby dostrzec różnicę stylu i tonu. Te ostatnie utwory znamionuje tragizm. Paradoks zmienia się w ostre przeciwstawienie idei; radość życia — w pewność zagrożenia i niepokój.

W przeciwstawieniu do owych ostatnich tragicznych sztuk, wydaje mi się „Amfitrion" pochwałą życia i jego akceptacją. Jako pochwała życia jest owa komedia równocześnie satyrą na siły, które życiu zagrażają najbardziej, a więc rozprawiają o pokoju i na wojenną wyprawę budzić ich trzeba nie ze snu, ale ze szczęścia. Pochwały wojennej gry, w ustach wojownika, stają się subtelnym, choć pośrednim ciosem wymierzonym militaryzmowi: „Ach, jakże wstydzić się musi pokój, że przyjmuje w ofierze tylko śmierć starców, chorych i kalek — podczas gdy wojna poświęca zagładzie ludzi silnych, najzdrowszych"... Zresztą wojna, która się tutaj toczy nie jest ani poważna, ani groźna: nie ma ani jednego zabitego, ranni otrzymują postrzał tylko w lewą rękę — z wyjątkiem mańkutów...

Pochwała pokoju w „Amfitrionie" — to zarazem pochwała miłości. Ale i miłość w tej komedii jest z gruntu różna od namiętności w micie dramatycznym o wojnie trojańskiej (czy w poemacie Garcii Lorki „Krwawe gody"). Miłość jest tutaj oczyszczona z niepokojących swych właściwości: ulotności, zmienności, nietrwałości. Jest nieruchoma, statyczna. Jej bohaterowie — utożsamiają miłość z wiernością. Podwójna zdrada w tej komedii jest oczywiście zdradą pozorną; brak jej bowiem tego elementu, który — według obserwacji jednej z mitologicznych postaci sztuki — stanowi istotę czaru miłosnego: przyzwolenia. Powiedzmy więcej: brak jej nawet świadomości.

Zdaje się jednak, że wątek miłosny „Amfitriona" jest tylko pretekstem. Poza tą sprawą odsłaniają się perspektywy szersze: zagadnienie człowieczeństwa. Giraudoux, jako pisarz wychowany w dyscyplinie filozoficznego myślenia, stara się określić człowieka prawem kontrastu. Na tle postaci mitologicznych ukazuje się właściwy obraz życia człowieczego. Dialog Jowisza z Merkurym tak jest prowadzony, jakby istotnie musiał wyglądać w świetle najbardziej antropomorficznych pojęć mitologicznych. Tu nie chodzi — oczywiście — o kontrast między ziemskością a zaświatem. Giraudoux chce pozostać — i pozostaje — w świecie pojęć staroheleńskich (co nie odbiera mu praw do najbardziej współczesnych aluzji).

XXX

Tytuł komedii Giraudoux brzmi „Amfitrion". To bardzo znamienne — i należy stąd wyprowadzić pewne wnioski. Amfitrion, na pierwszy rzut oka, wydaje się mniej ważną postacią komedii; walka toczy się niemal cały czas między Jowiszem (i pomagającym mu Merkurym) a Alkmeną. Ale walka ta toczy się o Amfitriona, o jego prawa, o jego dominującą rolę. Jowisz, by wedrzeć się do komnaty Alkmeny musi na siebie przybrać postać Amfitriona. To wysunięcie w samym już tytule Amfitriona na plan pierwszy potwierdzałoby hipotezę, iż nie wątek paradoksalno - mitologiczny, lecz poezja ziemskości stanowi najważniejsze zagadnienie w komedii Giraudoux.



Zdzisław Mrożewski (Jowisz), Jacek Woszczerowicz (Merkury), Adam Hanuszkiewicz (Amfitrion), Marta Stebnicka (Alkmena)

Ale prawa optyki teatralnej bywają czasem sprzeczne z intencjami twórcy. Nie widziałem „Amfitriona" w Paryżu, myślę jednak, iż sama obsada ról musiała wysunąć na plan pierwszy obie postaci mitologiczne. Jowisza grał Renoir. Merkurego — Jouvet. W Krakowie, gdzie obecnie wystawił „Amfitriona" Stary Teatr — również wysunęły się na czoło obie postaci mitologiczne. **Woszczerowicz** jako Merkury, **Mrożewski** grający Jowisza — skupiają na sobie uwagę. Złożyło się na to kilka przyczyn.

Obaj bogowie występują w czarnych frakach z białymi płaszczami, podczas gdy wszystkie inne postaci noszą stylizowane, zresztą bardzo piękne, szaty helleńskie. Nie wiem czyj to był pomysł: twórcy kostiumów **Andrzeja Pronaszki**, czy **Bohdana Korzeniewskiego**. W każdym razie — pomysł ten uskrzydla wyobraźnię widza. Amfitrion, Alkmena i ich towarzysze musieli sobie antropomorficznie wyobrażać bogów w taki mniej więcej sposób — jak ród liliputów Guliwera. Więc jako bardzo podobnych do ludzi, ale zarazem trochę ponadludzkich. Podkreślenie człowieczeństwa, a zarazem i czegoś ponadczłowieczego w Jowiszu i Merkurym osiągnięto tym prostym, a tak trafnym sposobem: przez nałożenie strojów, które swą współczesnością stają się paradoksem anachronizmu. Tak zupełnie jakby człowiek w XX-wiecznym garniturze zjawił się nagle na wyspach zamieszkałych przez ludożerców.

Drugą przyczyną, która wysuwa na czoło postaci Jowisza i Merkurego jest indywidualność obu interpretatorów owych ról. **Woszczerowicz** ma w ruchach i głosie rodzaj niedbałości i lekkiego rozleniwienia, które wygląda na nonszalancję, a są właśnie głęboko przemyślaną i przepracowaną techniką. Sposób podawania najdowcipniejszych uwag, zawartych w tekście jest niezawodny: każde z nich zawiera w sobie ładunek inteligentnego komizmu. Ale równocześnie przez swoiste akcentowanie, przez oryginalne przyśpieszanie lub zwalnianie tempa, przez dykcję sobie tylko właściwą — osiąga Woszczerowicz ubarwienie swej roli, odcięcie jej od prozaizmu, nadanie tonów szlachetnie pojętej retoryki, tak niezbędnej w teatrze Giraudoux.

Mrożewski ma w geście i tonie trochę nieprzytomną dziecinność Jowisza zabłąkanego wśród śmiertelników, otwierającego szeroko oczy, zachwyconego człowieczeństwem (i kobiecością) Alkmeny, naturalnie patetyzującego.

Tym trudniejsze było zadanie reszty wykonawców. Wyznaję, że z nich tylko **Holoubek** nie budził wątpliwości jako „kompozytor hymnów na jednej nucie". Młody ten aktor zabłysnął w „Odysie u Feaków" Flukowskiego; od tego czasu nie otrzymywał odpowiedniej dla siebie roli. Holoubek reprezentuje specyficzny typ komizmu: subtelny dowcip „suchy", lekką kpinę sytuacyjną a zarazem i psychologiczną, co przypomina dawne filmy Buster Keatona. To wszystko doskonale harmonizowało z epizodem „kompozytora — trębacza".

Alkmeną była **Stebnicka**, artystka zdolna, kulturalna, utalentowana. Były w jej roli momenty przekonywające, na przykład wybornie wypowiedziany dialog z Jowiszem (przebranym za Amfitriona) pod koniec aktu pierwszego. Dwukrotne, a tak odmienne „Zostań!" — świadczyły o osiągnięciach techniki aktorskiej. Ale było w tej grze za dużo naturalizmu. Takich tyrad jak np. o cudzoziemkach nie można mówić tonem naturalistycznym; to są małe przemówienia, które wymagają oratorskiego poczucia rytmu, a więc pauz, ściszania, narastania tempa, niemal śpiewności.

Hanuszkiewicz był Amfitrionem zbyt skrępowanym, zażenowanym, nieśmiałym. Być może, iż artyście przeszkadzała po trosze — własna młodość. Amfitrion jest generałem; rangi wodza nie otrzymywali chyba w Tebach młodzieńcy? Wyobrażam sobie męża Alkmeny jako mężczyznę w sile wieku, niewątpliwie pełnego autorytetu.

Jeszcze trudniej mi się zgodzić z **Więcławówną**, która była kumoszkowatą i zbyt rozszczebiotaną Ledą. **Macherski** jako Sozia dał postać zbyt matową i szarą, nie uwypuklając dostatecznie zawartych w swym tekście piękności poetyckich. Natomiast zabawnie i żywo ujęła rolę Eklissy — **Porębska.**

Architektonikę dekoracyjną interesująco skonstruował **Andrzej Pronaszko.** Zastosowanie niespokojnej linii podestów, wymownie ukształtowany tylny plan ściany, gra kolorów harmonizująca z kostiumami, przyczyniły się do spotęgowania wrażeń. A kostiumy, tym razem, były wyborne: imponujący płaszcz Amfitriona, barwny Wojownika, matowy Trębacza...

Reżyser **Bohdan Korzeniewski** dał pracę wzorową. Żadnego teatralnego szablonu, żadnej „sztampy", żadnej przypadkowości! Aż do owych „głosów z góry", tak dowcipnie skonstruowanych teatralnie, aż do dyskretnie rozwiązanej łamigłówki przemiany Amfitriona w Jowisza! Niektórym widzom nie podobał się pomysł reżyserski wprowadzenia maszynistów teatralnych, którzy kilkakrotnie migają nam przed oczyma, ubrani w maski satyrów. Myślę, że było to świadome nawiązanie do polskiej tradycji teatralnej, zwłaszcza do „Nocy listopadowej". A zarazem — chodziło tu zapewne o podkreślenie umowności tego typu teatru, jego pewnej abstrakcyjności. I to jest najzupełniej słuszne: bo teatr Giraudoux jest przede wszystkim grą myśli i pojęć.

Przekład **Korzeniewskiego** — wyborny. Niełatwy jest język utworu, pełno w nim kontrastów słownych i subtelnych odcieni, nie mówiąc już o poetyckich metaforach. Tłumacz prawie wszystko rozwiązał szczęśliwie. Sprzeczałbym się tylko o mały szczegół: „paix des armes dans la paix de la nuit" brzmi może lepiej w naszym języku, gdy się słowo „paix" przełoży przez „spokój", ale osłabia się wtedy wyraźny sens ideowy całej frazy: sens pacyfistyczny.

Wojciech Natanson

CZYTELNIK

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA

OSTATNIE NOWOŚCI

LEON KRUCZKOWSKI
KORDIAN I CHAM
Powieść
Wyd. 8
Str 287
zł 4.0

TADEUSZ HOŁUJ
PRÓBA OGNIA
Powieść
Wyd. 2
Str 278
zł 400

KRONIKA FRANCUSKA

PIERRE DAIX

Konie wyścigowe, nagrody literackie i pokój przeciw wojnie

Paryż, grudzień 1948

Stary kombatant dwu wojen światowych zostaje zabity przez policjanta przy rozklejaniu plakatów na rzecz pokoju. Jest to siódmy z rzędu patriota zabity w ciągu ostatnich paru miesięcy przez policję. Prasa niezależna jest pod wrażeniem procesu, jakby wyjętego z czasów Ludwika-Filipa. Malarz Fougeron, jak sto lat przed nim Daumier, stanął przed sądem, oskarżony o wykonanie tych plakatów, będących przyczyną śmierci dzielnego człowieka, który je rozklejał. Równocześnie, na mocy tajnych układów, Stany Zjednoczone zyskują prawo mieszania się do wewnętrznej polityki francuskiej, ilekroć uznają to za potrzebne. I podobnie jak w epoce monarchii konstytucyjnej minister spraw zagranicznych oświadczył z zadowoleniem, że *„porządek panuje w Warszawie"*, tak dzisiaj minister spraw wewnętrznych ocenia jako sukces dużej wagi, że *porządek panuje w zagłębiu górników francuskich*. Porządek, uzyskany dzięki piętnastu tysiącom oddziałów lotnej policji, masowym aresztowaniom i zabójstwu trzech robotników.

Atmosfera, w której odbyło się przyznawanie nagród literackich, jest dosyć szczególna. We Francji wszystko niemal jest kwestią tradycji. Paryż ma swój sezon letni, w którym dyskutuje o nagrodach koni wyścigowych i swój sezon jesienny, kiedy przedmiotem zainteresowania stają się rozgrywki innego rodzaju koni wyścigowych — tym razem o nagrody literackie. Nagrody te mnożą się do tego stopnia — w czym niemałą rolę gra konkurencja handlowa i francuski kryzys wydawniczy — że obecnie jest ich chyba więcej niż dni w roku. Na szczęście, da się je ugrupować według pewnego systemu. Jedne z nich służą jako korektury pierwszych, inne jako nagrody pocieszenia do korektur, jeszcze inne zostały specjalnie pomyślane jako rekompensata tych książek, które jeszcze nie były premiowane. Jest nawet nagroda ufundowana przez dziennikarzy, tym razem nie dla pochwały książki czy pisarza, ale przeznaczona dla najgorszego jury roku. To jury dla jury ma istotnie pracę nielatwą.

Między tą mnogością nagród są jednakże wielkie nagrody, które zachowały jeszcze pewne znaczenie. Jest ich trzy. Nagroda Goncourt, ufundowana w 1902 r. przez braci Goncourt, która jest najstarsza, nagroda Renaudot, przyznawana przez jury dziennikarzy wyławiająca pominiętych przez nagrodę Goncourt i nagroda Femina, jury której stanowią same kobiety.

Nagrody te mają znaczenie nie dlatego, że członkowie zasiadający w jury odznaczają się jakąś szczególną nieomylnością smaku, czy też wyostrzeniem zmysłu krytycznego. Dwa razy pod rząd, książki nagrodzone przez Goncourtów, były po prostu okropne i jury Goncourt mogło stawać do nagrody na najgorsze jury roku. Z drugiej strony, niepokojącym jest fakt, że od trzech lat nagroda Goncourtów przypada książkom tego samego wydawcy (Julliarda). W tym roku nagroda Renaudot również. Taka ciągłość powodzenia nie tłumaczy się samą wartością książek, a więc? Zresztą, mniejsza o to. Znaczenie nagród polega na tym, że są one wyrazem nie tyle oceny literackiej co przekonań politycznych członków jury. W szczególności zaś intelektualistów konserwatywnych. Pod tym względem reakcje ich są wystarczająco dobrym miernikiem opinii klas średnich i pewnej części burżuazji.

W 1945, w rok po uwolnieniu Francji, nagroda Goncourt została przyznana Elzie Triolet za bardzo piękny zbiór nowel, obrazujący wiernie Ruch Oporu. W tym samym czasie nagroda Renaudot dostała się książce, o bardzo wątpliwej wartości, która jednak ludziom nieuprzedzonym dawała dokładne wyobrażenie o nazistowskich obozach koncentracyjnych. W r. 1946 — zmiana dekoracji: nagroda Goncourt zostaje przyznana książce Jean Jacque Gautiera („Nocne lasy") o tendencjach antykomunistycznych, w r. 1947 — książce, która atakuje i poniża Ruch Oporu. W roku bieżącym można było oczekiwać czegoś jeszcze gorszego. I tu — nowa zmiana kursu. Książka, z trzech nagrodzonych, budząca najwięcej zastrzeżeń, ponura powieść z okresu powojennego, rozgrywająca się w pierwszych dniach po wyzwoleniu najpierw we Francji, potem w Berlinie, która otrzymała tegoroczną nagrodę Renaudot, jest jeszcze lepsza niż najbardziej postępowa z książek, nagrodzonych przez to samo jury w 1947 r., powieść pisarza katolickiego Jean Cayrola. Od tego czasu pisarz ten przeszedł ewolucję do egzystencjalizmu i trockizmu.

Tegoroczna nagroda Goncourt przypadła uczciwej powieści naturalistycznej Maurice Drouena „Wielkie rodziny („Les grandes familles"), gorzkiej i pesymistycznej ocenie burżuazji francuskiej z początku stulecia. Nagrodę Femina dostał pisarz lewicowy: Emmanuel Robles. Jest to Francuz z Algeru, który napisał już cztery powieści, wykazujące stałą ewolucję od ludowości do realizmu socjalistycznego. W tym roku wystawił sztukę, która mu również zjednała nagrodę (stosunki, jakie panują obecnie we Francji są tego rodzaju, że autor teatralny, aby być grany, musi być przed tym nagrodzony). Sztuka ta, która miała wielkie powodzenie, przeciwstawia wojnie niesłusznej, wojnę sprawiedliwą. W dramacie tym bojownicy Ruchu Oporu mogli odnaleźć siebie a lud francuski przyczyny, które kazały mu oświadczyć, że nigdy nie będzie walczył ze Związkiem Radzieckim. Powieść, za którą Robles otrzymał nagrodę Femina, nazywa się „Wyżyny miasta". Jest to powieść o słusznej nienawiści, skierowanej przeciwko zdrajcom, sprzedawczykom, przeciwko wszystkiemu, co poniża godność ludzką. Kierunek wyznaczony przez te trzy wielkie nagrody ma znaczenie ogromne. I tak nagroda Saint-Beuve, przyznawana do tej pory przede wszystkim książkom otwarcie i bez osłonek reakcyjnym, wyróżniła tym razem tzw. powieść „czystą" bez jawnych aluzji politycznych. Wszystkie prace nagrodzone w tym roku, można objąć określeniem literatury demokratycznej, to znaczy literatury, która mimo większych czy mniejszych sprzeczności, stara się uczciwie dać świadectwo swoim czasom. Żadna z nich nie jest dziełem pisarza, który by otwarcie oddał się na usługi imperializmu amerykańskiego i popleczników wojny.

Skład członków jury w ciągu ostatnich lat zmienił się w stopniu bardzo nieznacznym. Toteż ewolucja ta świadczy, iż ludzie ci zdali sobie wyraźniej sprawę z sytuacji politycznej oraz niebezpieczeństw, jakimi grozi naszemu krajowi obniżanie świadomości narodowej i przygotowywanie do wojny, głoszonej przez antykomunistów.

O tej ewolucji znacznej części intelektualistów świadczy wiele innych faktów. „Lettres Françaises" poświęciły obronie kultury francuskiej numer specjalny, przy którym współpracowała pewna ilość wybitnych pisarzy konserwatywnych, od dłuższego czasu wzbraniających się pisać w tym piśmie, jako skrajnie lewicowym.

W tym samym numerze Emmanuel Robles, który nie jest komunistą, natychmiast po otrzymaniu nagrody, napisał artykuł, w którym wyraża swoją solidarność ze strajkującymi górnikami i stwierdza, że żaden pisarz bez zdrady swej misji nie może uchylić się od podpisania takiej deklaracji.

Wbrew wszystkim wysiłkom reakcji, powoli, we wszystkich dziedzinach, zaczyna przejawiać się ewolucja, która sprawia, że szala przechyla się powoli na stronę zwolenników pokoju.

Pierre Daix

ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI

Supervielle jako dramatopisarz

Pierwszym ciekawym przedstawieniem sezonu jest „Szecherezada" Juliusza Supervielle. Wybitny poeta-eksperymentator, jeden z czterech twórców międzywojennej „awangardy", liryk, okazuje się w swojej sztuce niespodziewanie racjonalistą. Postaci z opowieści „Tysiąca i jednej nocy" Supervielle ukazuje nie w atmosferze baśniowej fantastyki, ale przedstawia je jako dowcipnych i cynicznych uczestników filozoficzno-obyczajowej noweli w guście XVIII w., w stylu wolterowskiego „Kandyda", czy opowiastek Diderota, Marmontela, Monteskiusza... Ujęcie takie ma głębokie uzasadnienie historyczne; nie bez powodu racjonaliści epoki Oświecenia pasjonowali się kulturą arabską, zniszczoną przez barbarzyńskie państwa wczesnego średniowiecza. Była to, obok chińskiej, jedna z najbardziej wolnomyślnych cywilizacji, a dzieła literackie epoki Omajadów dziś jeszcze mogą być przykładem humanitaryzmu i kultu rozsądku. Choćby ta opowieść Szecherezady o muzułmaninie, który zaprosił na obiad błazna królewskiego; karzełek jedząc łapczywie, udławił się ościa i umarł. Bojąc się odpowiedzialności, muzułmanin nocą podrzuca trupa lekarzowi-Żydowi, przedstawicielowi znienawidzonej religii; ten znowu, przekonany, że to on sam zabił (w złości uderzył zwłoki karzełka, oparte o jego drzwi), umieszcza z kolei ofiarę w składzie kupca-buddysty, — ten z kolei transportuje ją do szewca-chrześcijanina, u którego wreszcie straż znajduje nieboszczyka. Otóż, gdy skazany na śmierć chrześcijanin staje na szafocie, przybiega buddysta, aby wyznać prawdę; zanim jednak zdołano wprowadzić go pod szubienicę, zjawia się Żyd wyznając wielkim głosem zbrodnię — ale i tego nie można było stracić, bo go ocalił muzułmanin; oczywiście karzełek wraca do przytomności — ta piękna bajka o poczuciu sprawiedliwości, silniejszym niż nienawiści religijne, tak gwałtowne w owej epoce, nie może się smutnie skończyć.

Motywy Bliskiego Wschodu, od czasów „Listów perskich" Montesquieu, „Zadiga" Voltaire'a, i przekładów arabskich Gallanda, stały się tak bardzo „własnym" elementem kultury francuskiej (podobnie Niemcy przyswoili sobie mistyczno-romantyczną cywilizację hinduską), — że temat „Szecherezady" Supervielle'a nie tylko nie wydaje się egzotyczny, a przeciwnie — klasyczny, tradycyjny, nawet trochę „szkolny"! Przedstawienie wyróżnia się na tle banału kostiumowo-dekoracyjnego, panującego na scenach paryskich, swą śmiałą formą; rusztowanie, zaznacza tylko atmosferę miejsca akcji, bez odtwarzania realistycznych szczegółów. Skomponowane zostało przez P. Sonrel, autora najlepszej książki teoretycznej o nowoczesnej dekoracji w teatrze („Traité de scenographie"). Autorem oprawy muzycznej jest również „awangardzista" Darius Milhaud, a reżyser Jean Vilar uchodzi za najwybitniejszego przedstawiciela młodego pokolenia eksperymentatorów scenicznych. Pomimo udziału artystów „ekstrawaganckich", przedstawienie nie popadło zresztą w przesadny, niezrozumiały „formizm", przeciwnie, ma charakter łatwo dostępnej sztuki „zajmującej", nawet rozrywkowej; „Lwy awangardy starannie czeszą grzywę" — powiada jeden z krytyków.

Dramat o konflikcie moralności i polityki

„Maître après Dieu" („Władca tuż po Bogu") holenderskiego autora J. de Hartog w Théatre Verlaine — to dramat o wymownej tezie moralno-ideologicznej. Uciekinierzy z Niemiec hitlerowskich (rzecz się dzieje przed wojną) nadaremnie szukają w USA schronienia przed prześladowaniem; nieludzka ustawa anty-imigracyjna zakazuje im wstępu na ziemię amerykańską. Kapitan okrętu, który wiezie emigrantów, marynarz holenderski i wierzący chrześcijanin, dokonuje desperackiego czynu: wysadza w powietrze swój statek, właśnie w chwili, gdy odbywają się regaty; w ten sposób zmusza właścicieli jachtów, obywateli amerykańskich, by przyjęli emigrantów-rozbitków na swój pokład — i tym samym umożliwia im pobyt w Ameryce na zasadzie prawa azylu.

Ta śmiała sztuka, wystawiona przez jeden z postępowych teatrów paryskich, przypomina Zachodowi gorzką prawdę o obojętności wielkich demokracji na zbrodnie hitlerowskie, znane na długo przed wybuchem wojny. Krytykę oportunizmu, który doprowadził do Monachium, wyraża tu jednostka, ów „Władca tuż po Bogu", conradowski typ żeglarza, demonstrującego przeciwko „kordonowi sanitarnemu", którym Anglia, Francja i USA odgrodziły się od reszty Europy, wydając setki tysięcy ofiar na pastwę niemieckich obozów koncentracyjnych.

Inscenizacja staranna, choć pozbawiona ambicji poszukiwania nowych form, osiąga skupienie wyrazu środkami prostymi, bez egzaltacji, nadużywanej zazwyczaj przez aktorów francuskich w dramatach podobnego typu; tę koncentrację zawdzięcza teatr Verlaine wykonawcy roli żeglarza-moralisty, mało u nas znanemu aktorowi J. R. Caussimontowi, lirykowi surowemu i intelektualnemu, przypominającemu nieco Jaracza.

Angielski Hamlet w Paryżu

Główną atrakcją sezonu filmowego jest „Hamlet" Oliviera, wyświetlany w Polsce tylko na pokazach. Krytyka francuska określiła ten głośny film, nagrodzony na Biennale, jako „regionalne zdarzenie brytyjskie"! Mamy tu ciekawy przykład, jak koncepcja „Hamleta" zmienia się w zależności od kraju, który to dzieło przyswaja. Odrębności narodowe sprawiają, że Szekspir „angielski" wydaje się Francuzom sfałszowany — pomimo bardzo podobnej zasady sztuki teatralnej (wykonawczo-inscenizacyjnej) tych dwóch kultur.

To już drugi dramat Szekspira, po „Henryku V", sfilmowany przez najwybitniejszego dzisiaj tragika angielskiego. Tym razem Lawrence Olivier zastosował styl inny, niż w „Henryku V", gdzie bohaterowie poruszali się na tle dekoracji, odtwarzającej pejzaż i architekturę tak, jak ją malowali średniowieczni miniaturzyści. W „Hamlecie" Olivier położył główny nacisk na realizm gry aktorskiej, akcję zaś umieścił w posępnym zamczysku średniowiecznym, dając właściwe tło dla stanu ducha bohatera. Mimo jednak zapowiedzi samego Oliviera, jego „Hamlet" nie jest „człowiekiem, który nie mógł się zdecydować", przeciwnie, jest aktywnym i mądrym, choć smutnym z usposobienia księciem, i tylko okoliczności przeszkadzają mu ciągle, odwlekając przygotowywaną zemstę. Charakterowi Oliviera, imperatywnemu, energicznemu, nie odpowiadał zapewne typ refleksyjnego i rozszczepionego wewnętrznie Hamleta.

Inscenizacja Oliviera jest ciekawa przede wszystkim ze względu na tradycję wykonawczą, kultywowaną przez teatr angielski od XVII wieku; Olivier jest kontynuatorem „szekspirowskiego" stylu gry, następcą takich tragików jak Garrick, Irving, Kean i ustalonego przez nich swoistego sposobu deklamowania, który zacierając muzyczną rytmiczność wiersza, był równocześnie realistyczny, zgodny z prawdą rozmowy.

Inny był stosunek do Szekspira narodów europejskich; każda epoka znajduje w tym największym poecie czasów nowożytnych tematy jej bliskie, „modne". W okresie romantyzmu Hamlet to melancholik, niezadowolony z życia i marzący o lepszym świecie. Pozytywiści widzieli w „Hamlecie" dramat sprawiedliwości. „Moderniści" z początku XX stulecia, zapatrzeni we wzory sceny greckiej, doszukiwali się tu tragedii fatalizmu; bohater, uwikłany w zbrodnie i niezdolny odkryć „klucza moralnego" do zdarzeń, był igraszką w ręku losu (tak jak Orestes w ręku bogów).

Węgierko wystawiając „Hamleta" w Warszawie w r. 1939, zrobił z niego współczesnego inteligenta, pogrążonego w rozterce ideologicznej. Barrault dał „Hamleta" egzystencjalistycznego, rzucanego od ściany do ściany przez tajemnicze siły biologii, których nie jest w stanie opanować.

Znakomity aktor rosyjski Kaczałow dojrzał w postaci Hamleta prekursora nowych, postępowych prądów (renesansu). Na tle posępnego dworu królów duńskich, gdzie panuje zbrodnia, podejrzenie, gwałt właściwy dla okresu feodalnego, zjawia się nowy bohater, obdarzony wrażliwością sumienia, który w pełni odczuwa ohydę swej epoki. „Gdyby był królem, wielkim byłby królem", mówią przecież o nim, jego zaś następca, dzielny książę Fortynbras, każe uczcić zwłoki Hamleta, jako bojownika o nowy, lepszy świat.

Olivier szedł po prostu za tradycją teatru angielskiego, dając starannie przygotowany tekst i wierną sylwetę psychologiczną (z tym, że jego bohater jest bardziej aktywny). Toteż Hamlet Oliviera jest niejednolity, zachowuje bogactwo możliwości, istniejące w tekście Szekspira: i Hamlet społecznik i melancholik i człowiek szarpany wątpliwościami moralnymi itd. Jeden ton wszakże góruje: książę duński jest zdrowym, normalnym człowiekiem, pozbawionym cech neurastenicznych: wszystko co robi (nawet gdy udaje szaleńca) jest konieczne, przemyślane, potrzebne.

Charakterystyczne dla tego ujęcia jest również wykonanie roli Ofelii: Jean Simmons jest naturalną, „zdrową", normalną dziewczyną, którą dopiero później łamią nieszczęścia, gdy zgodnie z tradycją niemiecką (i francuską), rola kochanki Hamleta grana bywała zazwyczaj już od pierwszej chwili smutnie, boleśnie, tonem „labidzącym".

Jednym słowem: „Hamlet" Oliviera jest bardzo angielski i mieszczański: jest to historia przyzwoitej, solidnej, normalnej familii książęcej, w której zdarzyło się przypadkiem nieszczęście — na skutek zbyt zachłannej walki o władzę. Interpretacja, która smutnym, „egzystencjalistycznym" mieszczuchom francuskim wydała się zbyt „poprawna"...

Zygmunt Kałużyński

CZYTELNIK

SPÓŁDZIELNIA WYDAWNICZA

OSTATNIE NOWOŚCI

ANTONI GOŁUBIEW

BOLESŁAW CHROBRY

Powieść

Wyd. 2

PUSZCZA
Str. 425
zł 660

SZŁO NOWE
Str. 597
zł 900

Film · Film · Film · Film

»DZWONNIK Z NÔTRE - DAME«

film amerykański

To, co robią Amerykanie z wybitnych europejskich powieści, przypomina niekiedy żywo przedstawienie amatorskie, którego niemym świadkiem byłem niegdyś we Włoszczowej. Dawano mianowicie „Pana Tadeusza". Z ostatniego zajazdu na Litwie pozostało jedynie samo „dzianie się wypadków", bowiem inscenizator, streszczając akcję własnymi — pożal się Boże — słowami sprawił, że z całego przedstawienia pozostały mi w pamięci straszliwe wąsiska majora Płuta.

Wiktor Hugo ze względów komercyjnych cieszy się za Wielką Wodą znaczną popularnością. „Dzwonnik z Nôtre - Dame" realizowany był już przed kilkunastu laty z Lon Chaneyem w roli tytułowej. Film okrzyknięto za arcydzieło i zdarzenie epokowej doniosłości. Nikt nie powie tego o świeżej wersji wytwórni RKO Radio Pictures, choć zaangażowała na dzwonnika kapitalnego Charlesa Laughtona.

Hollywoodzki Niemiec, William Dieterle, któremu przypadło w udziale reżyserować kolejną przeróbkę powieści i autorka scenariusza, Sonya Levien, zrobili wszystko, by przykroić rzeczywistość francuskiego średniowiecza do amerykańskiej teraźniejszości.

Sposób, w jaki dokonano tej operacji, przypomina anegdotę, według której Ilja Ilf miał zapytać pewnego amerykańskiego reżysera, specjalisty od filmów „historycznych", dlaczego jakaś dama dworu, udrapowana w stylu Louis XV, posiada najmodniejsze uczesanie współczesne. „Jasne — miał odpowiedzieć Amerykanin — nie nakręcamy filmu dla osiemnasto, lecz dla dwudziesto - wiecznej publiczności".

Istnieje jakiś wspólny mianownik, który bez trudu (i bez sensu) pozwala podeń podciągnąć filmy tak różne, jak np. „Robin Hooda", „Wyprawy krzyżowe", „Dzwonnika", „Marię Antoninę" i „Panią Walewską".

Zdumiewający fakt jednakowości tych filmów da się wytłumaczyć jedynie podporządkowaniem różnorodnych treści tematycznych filmu stale tym samym wymaganiom amerykańskiego widza, przykrawaniem historii do upodobań mieszkańców Filadelfii czy Cansas-City. Wiemy, że ogląda on chętnie kryminalne, czy cowboyskie historie w kostiumach z dwunastego, czy osiemnastego stulecia. Ściśle według recept, formułowanych przez nieśmiertelne „comics", historyjki w obrazkach, uprawiane przez każdy szanujący się periodyk amerykański.

Nic tedy dziwnego, że Wiktorowi Hugo zupełnie nie do twarzy w pasiasto - gwiaździstym krawacie. Miss Sonya Levien zostawiła mniej więcej tyle z powieści Hugo, co inscenizator z Włoszczowej — z Mickiewicza.

Uwadze twórców filmu umknęło przede wszystkim zróżnicowanie ogromnie interesującego, barwnego tła społecznego. Poza dwoma czy trzema arystokratami i malowniczo odrażającymi żebrakami nie wiadomo właściwie, kto czego chce i do czego dąży. Czyni to dokładnie nieczytelnymi końcowe sceny filmu.

Wiele natomiast uwagi poświęcili realizatorzy błyskotliwym efektom cyrkowym i podkreśleniu sensacyjności tematu, niekiedy kosztem dobrego smaku.

Maska Charlesa Laughtona jest wprost nieprawdopodobna. Triumfuje tu nie tylko sztuka charakteryzatorska (zbierająca zasłużone laury), lecz i artyzm wielkiego aktora, który stworzył konsekwentnego w ruchach i zachowaniu potwora. Co ten człowiek potrafił ze siebie zrobić! Nadzwyczajne. W kategorii typów anormalnych, patologicznych należy się Laughtonowi nagroda za wybitną kreację aktorską. Chętnie jednak zobaczylibyśmy znowu Laughtona w roli prawdziwszej, a więc „normalniejszej".

Przy koszmarnej brzydocie Quasimodo nieco landrynkowa uroda Maureen O'Hara odbijała się tym bardziej rażąco Z kontrastu dwóch twarzy operator korzystał chętnie i często.

Jerzy Płażewski

Picasso, górale i polityka kulturalna

(Dokończenie ze strony trzeciej)

zmysłu estetycznego. Faktu tego często się nie docenia, skoro problemy wnętrzarsko-dekoracyjne rozwiązywane bywają nieraz w myśl maksymy „czym chata bogata" tzn. bez udziału fachowca. A właśnie współczesny plastyk-użytkowiec idealnie nadaje się do rozwiązywania takich zadań, jak to w wielu wypadkach można było stwierdzić.

Oto jest bardzo schematyczny i niedość jeszcze sprawdzony praktyką przegląd cnót i wad współczesnego widza w ich układzie socjalno-środowiskowym. Bez względu jednak na niedoskonałość tej próby diagnostycznej, można oprzeć na niej pewne zasadnicze wnioski.

1. Widz niewyrobiony wiejski, robotniczy i drobnomieszczański, jakkolwiek obciążony częściowo ujemnym wpływem wielkomiejskiej tandety artystycznej — jest dziś zasadniczo odbiorcą chłonnym i twórczym, dzięki budzącej się świadomości kulturalnej opartej o zdrowe tradycje prowincjonalnego i ludowego realizmu.

2. Nasilenie i układ wad i cnót i wynikających z nich potrzeb nowego widza w poszczególnych warstwach i środowiskach, powinny być systematycznie badane, tak jak się to robi w odniesieniu do czytelnictwa — aby praca nad upowszechnieniem kultury plastycznej mogła się rozwijać planowo w oparciu o znajomość rzeczywistych dyspozycji i możliwości rozszerzonego kręgu odbiorców sztuki.

3. Aby przezwyciężyć fatalny wpływ seryjnie produkowanej ponaturalistycznej brzydoty, należy ją zaatakować we wszystkich dziedzinach życia powszedniego, upowszechniając w malarstwie przede wszystkim sztukę dawną, a w wytwórczości użytkowej sztukę współczesną.

4 Najskuteczniejszym środkiem podniesienia kultury plastycznej są wystawy objazdowe obrazów, reprodukcji i modeli, połączone:

a) ze stałą fachową obsługą przewodników operujących takimi środkami pomocniczymi, jak odczyty z przeźroczami i film oświatowy;

b) z masową tanią rozsprzedażą ilustrowanych wydawnictw popularyzatorskich, oraz wartościowych reprodukcji w formacie pocztówkowym i większym — do umieszczania na ścianie.

Upowszechnienie taniej dobrej reprodukcji jest sprawą równie elementarną, jak rozprowadzenie dostępnych wydań klasyków literatury. Wymaga to zarówno poważnego importu wartościowych materiałów zza granicy, jak ruszenia dużej i planowej produkcji w kraju.

5. Współcześni artyści ilustratorzy, tworzący na pograniczu grafiki i malarstwa mogliby zainicjować malowanie obrazów kameralnych (scenki, pejzaże, martwe natury), wychodząc z założeń swej sztuki ilustracyjnej. Oryginały zakupiłyby świetlice, szkoły, domy dziecka, a reprodukcje w formacie obrazkowym i pocztówkowym rozeszłyby się po prywatnych mieszkaniach. Dotychczas w reprodukcjach upowszechnieni są naprawdę Matejko i Stryjeńska. Zróbmy początek popularnego nowego realizmu np. Lipińskim i Siemaszkową. Na pewno sobie dadzą radę z konkurencją paskudnych arkuszy ilustrowanych, które się sprzedaje po mydlarniach (dziateczki na imieninach u cioci, albo: „dobra żona tym się chlubi, że gotuje co mąż lubi").

6. Wreszcie trzeba coś zrobić, by aktywność Nadzoru Estetycznego dała naprawdę rozległe wyniki w wyglądzie naszej produkcji, bo na razie działalność wielu fabryk beztrosko urąga wszelkiemu nadzorowi. W tym zakresie pozostaje też otwarta wielkiej wagi sprawa dewocjonaliów. Kto się nią zajmie?

Takich i podobnych wniosków i projektów można na marginesie tych rozważań wysnuć jeszcze wiele. Jedno jest pewne: stoimy u progu wielkiej i koniecznej do wykonania roboty. Mamy Ministerstwo Kultury i Sztuki z Naczelną Dyrekcją Muzeów, mamy „Czytelnika", Związek Plastyków, wreszcie liczne komisje od kultury: wojewódzkie, partyjne, związkowe. Słychać o powstawaniu wielkiego przedsiębiorstwa imprez artystycznych Obok tego stoi cały gmach szkolnictwa, w którym sprawa kulury plastycznej nie odgrywa jeszcze żadnej prawie poważniejszej roli. Wszyskie te machiny, czynniki i instytucje czynią co mogą we własnym zakresie, spotykając się raczej w trybie miłego sąsiedzkiego przypadku. To za mało. Wyciągnięcie wniosków pozostawmy zainteresowanym — może artykuł ten będzie jednym z bodźców do szybszego ujęcia rozproszonych pomysłów i działań w ład jakiejś programowo określonej polityki. Kilka publicznych wypowiedzi ostatniej daty świadczy, że zwolna zbliżamy się ku temu.

×

Na zakończenie refleksja wiążąca oba główne poruszone tu tematy: rozważając sprawę wielkiego realizmu w plastyce dochodzi się do wniosku, że za fundament artystyczny posłużyć mu powinny (a po części już służą), elementarne, wyklarowane aż do prymitywu formy sztuki eksperymentalnej. Rozważania o nowym widzu zamyka wniosek, że tym jest dziś bardziej szczery i chłonny — im mocniej tkwią w nim tradycje naiwnego prymitywu ludowego. Zastanówmy się, czy spotkanie w czasie tych dwóch pokrewnych światów formy i widzenia nie ujawnia mądrego mechanizmu historii. Być może dziwna pokrewność kształtów uproszczonych przez wyobraźnię ludu i kształtów oczyszczonych przez napięcie rewolucyjnej myśli plastycznej — okaże się twórczym związaniem nowej, wielkiej, realistycznej sztuki.

Janusz Bogucki

MARIAN BRANDYS

„Herezja" reżysera De Sici

DLA wprowadzenia w temat konieczne jest przynajmniej kilka słów o obecnej sytuacji filmu włoskiego Nie będzie tych słów wiele, gdyż polskiemu czytelnikowi sytuacja ta jest na ogół znana. Wiadomo, ze w pierwszych dwóch latach powojennych włoska produkcja filmowa stworzyła cały cykl naprawdę pięknych i postępowych filmów, jak np. „Rzym, miasto otwarte", „Bez miłosierdzia", „Mały świat antyczny", „Młodość stracona", „Tragiczne polowanie", „Drżąca ziemia" oraz wyświetlany ostatnio w Polsce film „Pod słońcem Rzymu". Niestety, wiadomo także, że obecnie włoska produkcja filmowa „leży na obydwóch łopatkach" — i poza bardzo rzadkimi wyjątkami zdobywa się jedynie na tworzenie przeciętnych komedyjek, komponowanych ściśle na modłę amerykańską.

Zresztą obecną sytuację filmu włoskiego najlepiej obrazuje fakt, że dziś na 93 kinoteatry rzymskie, zaledwie cztery — i to podrzędne — wyświetlają dwa filmy włoskie, przy czym jeden z tych filmów — „Pod słońcem Rzymu" — jest już zgrzybiałym staruszkiem. W pozostałych 89 kinoteatrach idą filmy amerykańskie. Na prowincji sprawa przedstawia się jeszcze gorzej. W Neapolu — gdzie byłem przed tygodniem — wszystkie kinoteatry w liczbie czterdziestu wyświetlają filmy amerykańskie.

Przyczyny tego nagłego i kompletnego upadku tak świetnie się zapowiadającej kinematografii włoskiej nie są dla nikogo we Włoszech tajemnicą. Przyczyną pierwszą i zasadniczą jest nieubłagana ofensywa amerykańskiego przemysłu filmowego który ostatnio zalał Włochy przeszło pięciuset filmami swojej produkcji. Druga przyczyna tkwi w stanowisku cenzury państwowej oraz przedsiębiorców filmowych. Obydwa te czynniki w idealnym ze sobą współdziałaniu — utrącają zgodnie wszystkie filmy, przepojone duchem postępu społecznego, jaki cechuje najwybitniejszych reżyserów włoskich w rodzaju: De Santisa, Vergana czy Viscontiego.



Reżyser Vittorio de Sica (z książką w ręku) udziela ostatnich wskazówek aktorom



Enzo Staiola i Lamberto Maggiorani, odtwórcy głównych ról w filmie „Ladri di biciclette"

Przykładem doskonale charakteryzującym atmosferę w jakiej powstają obecnie filmy włoskie — jest właśnie historia reżysera de Sici, a raczej jego ostatniego filmu „Ladri di biciclette" („Złodzieje rowerów") — historia określana ironicznie jako „Herezja" de Sici

Film „Złodzieje rowerów" — który przed tygodniem wszedł na ekrany kinoteatrów rzymskich — jest pierwszym naprawdę wybitnym filmem włoskim po roku całkowitego zastoju. Produkcji tego filmu początkowo nie chciało się podjąć żadne z włoskich przedsiębiorstw filmowych ze względu na jego „akcenty społeczne" i „wstrząsający realizm". Wreszcie nazwisko de Sici zrobiło swoje: film doczekał się realizacji i z miejsca zyskał sobie entuzjastyczne przyjęcie u publiczności.

Treść filmu jest uderzająco prosta i pozbawiona jakichkolwiek sztucznych efektów. Biednemu rozlepiaczowi afiszów na ulicach rzymskich, Antoniemu Ricci, skradziono rower — podstawę jego egzystencji I Antonio Ricci wraz ze swym małym synkiem — odtwarzanym przez genialnego „brzdąca" Enzo Staiola, którego de Sica odkrył w jakimś przytułku dla ubogich — krążą w czasie ulewnego deszczu po ulicach Rzymu, w poszukiwaniu złodzieja i utraconej własności. Po wielu uciążliwych wędrówkach i poszukiwaniach Antoni Ricci odnajdzie złodzieja, ale roweru nie odzyska. Bo człowiek, który ukradł mu rower i natychmiast po dokonaniu kradzieży go sprzedał — jest nędzarzem z najstraszliwszego rzymskiego zaułka, dręczonym w dodatku przez napady epilepsji. I w jego nędznej zimnej norze Antonio Ricci nie znajdzie niczego, co by mu mogło wynagrodzić poniesioną stratę Biedny okradziony opuszcza przeto mieszkanie jeszcze biedniejszego od siebie i bardziej żałosnego złodzieja — z bezradnie zaciśniętymi pięściami i ze ściśniętym sercem.

Ale Antonio Ricci musi mieć rower, aby móc dalej pracować i żyć. Dlatego też pozostaje mu tylko jedno wyjście z beznadziejnej sytuacji: ukraść rower innemu biednemu człowiekowi. W ostatniej rozpaczy i desperacji Antoni Ricci decyduje się na to posunięcie.

Lecz kradzież się nie udaje i niefortunny złodziej i okradziony w jednej osobie — otoczony przez wrogi tłum, skopany i zbity po twarzy — unika więzienia tylko dlatego, że właściciela roweru — człowieka również biednego wzruszają łzy jego małego synka.

I Antonio Ricci, prowadząc za rękę swego małego Bruna, odchodzi sprzed drzwi komisariatu policji — wolny Wolny — ale bez środków do dalszej egzystencji. Twarz zalewają mu łzy rozpaczy, upokorzenia i bezsilnego buntu Idzie przed siebie bezlitosną ulicą wielkiego miasta. Dokąd go zaprowadzi ta ulica — niewiadomo.

Taka to prosta i bezpretensjonalna jest treść tego wzruszającego i głęboko ludzkiego filmu, który dzięki mistrzowskiej robocie reżyserskiej de Sici, przemawia do wszystkich wstrząsającą prawdą.

Reżyser de Sica nie jest rewolucjonistą społecznym i dotychczasowe jego poczynania artystyczne nie nosiły cech realizmu socjalistycznego. Nie jest także rewolucjonistą społecznym jego bohater — Antonio Ricci, który nie zastawia się się nad głębszymi przyczynami swoich klęsk i przyjmuje je jako dopust Boży, na który można reagować tylko łzami. Tym niemniej film „Złodzieje rowerów" posiada wymowę zdecydowanie rewolucyjną. Albowiem film ten przedstawiając tragedię Antoniego Ricci i prowadząc widza przez wszystkie zaułki nędzy rzymskiej — nie tylko pokazuje mu nędzne bytowanie ludzi biednych — ale jednocześnie odsłania przed nim ukryty mechanizm systemu który jednego biednego człowieka stawia przeciwko drugiemu biednemu człowiekowi — który jednemu biednemu człowiekowi **każe kraść rower innego biednego człowieka.** I tysiące ludzi, którzy płaczą wraz z odchodzącym Antonio Ricci, rozumieją, że biedny złodziej rowerów musi prędzej czy później dojrzeć poprzez łzy mechanizm prześladującego go systemu. A wówczas łzy mu obeschną i — zamiast walczyć z losem — stanie do walki z tym systemem

Tej rewolucyjnej wymowy „Złodzici rowerów" mógł nie dostrzec producent filmowy złudzony nazwiskiem de Sici. Natomiast musiały ją dostrzec oczy, bardziej wprawne w tropieniu wszelkich „niebezpiecznych" objawów.

Oficjalna burza nie dała na siebie długo czekać. Strzał padł od strony Watykanu. Nazajutrz po premierze filmu w oficjalnym organie Akcji Katolickiej — „Osservatore Romano" ukazała się notatka redakcyjna, nie mająca dotychczas precedensu w historii recenzji filmowych. Anonimowy autor notatki w tonie niezwykle groźnym i nie znoszącym sprzeciwu zażądał od cenzury państwowej zdjęcia filmu z ekranów oraz zakazu jego eksportu, motywując żądanie tym, że de Sica ośmieszył instytucję tzw „mszy dla ubogich".

Istotnie w filmie „Złodzieje rowerów" jest epizod, w którym Antonio Ricci, tropiąc złodzieja, trafia do przytułku, gdzie odbywa się właśnie „msza dla ubogich". Ale epizod ten nie godzi bynajmniej w samą instytucję religijną. De Sica przedstawia w nim jedynie kilka sylwetek bogatych paniuś z dobroczynności i obłudnych łowców ubogich dusz, skarykaturowanych w tym stopniu, na jaki pozwala bardzo prawdziwa fotografia. I dobrzy katolicy włoscy, którzy gorąco oklaskiwali premierę filmu — po przeczytaniu nazajutrz „recenzji" w „Osservatore Romano" — musieli zrozumieć, że „herezja" De Sici leży nie w obrazie „mszy dla ubogich" — ale zupełnie gdzie indziej.

Notatka w „Osservatore Romano", która dla dzisiejszej chadeckiej cenzury włoskiej ma wagę rozkazu — zmobilizowała w obronie zagrożonego filmu całą postępową opinię Rzymu. U boku de Sici stanęli solidarnie najwybitniejsi artyści, cała prasa demokratyczna.

Przez tydzień nad „Złodziejami rowerów" wisiała anatema i przez tydzień toczyły się ożywione pertraktacje między Watykanem a Viminale. W rezultacie filmu z ekranów nie zdjęto — w obawie przed przemianą żartobliwie traktowanej „herezji de Sici" w wielki ogólnokrajowy skandal.

Na razie „Złodzieje rowerów" wyszli z niebezpiecznej opresji cało, choć jeszcze nie wiadomo czy uda im się wyjechać na prowincję i za granicę. Tak czy inaczej ich krótka historia wystarcza dla częściowego przynajmniej zrozumienia trudności, z jakimi obecnie musi walczyć postępowy film włoski.

Marian Brandys

WIESŁAW I. BRUDZIŃSKI

FRASZKI

Półka z książkami

Na Komitet upowszechnienia książki

Hej kolęda, kolęda,
Dobra w gwiazdkę kurenda!
Cieszą się starzy, młodzi —
KUK się rodzi!

Gołubiew — „Chrobry"

Co sądzi Gołubiew o Chrobrym?
— Że dobry.
Co sądzi Chrobry o Gołubiewie?
Tego nikt nie wie.

Kisielewski — „Zbrodnia w dzielnicy północnej"

Co do jednego jesteśmy zgodni —
Od „Sprzysiężenia" łatwo do „Zbrodni"

O pewnym pisarzu

Jak kawałki odwala swą twórczość przez lata —
Typowy piórokrata.

Tzw. chochlik drukarski przestawił dwa wiersze we fraszce St. J. Leca pt. „O sercu", drukowanej w nr. 50 (211) „Odrodzenia". Poniżej drukujemy ją w wersji poprawnej.

O sercu

Godziny poezji i te w godzinnych hotelach
zegar mosiężną warząchwią jednako wydziela.
Serce jedynie inaczej każdą z nich wydzwania,
Jeśli je zdoła rozpoznać. Bez podpowiadania.

Komunikat Zarządu Głównego Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie

Biblioteka Narodowa i Uniwersytecka w Jerozolimie stanowi obecnie największą a w niektórych działach najbogatszą bibliotekę Środkowego Wschodu. Utworzenie państwa Izrael i rosnące w związku z tym obowiązki Uniwersytetu przygotowania nowych kadr pracowników naukowych i inteligencji zawodowej nakładają na Bibliotekę nowe i rozległe zadania.

Polskie Towarzystwo Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie postawiło sobie za naczelne zadanie utworzenie Katedry Historii Żydów w Polsce na Uniwersytecie Hebrajskim. Z Katedrą będą się wiązać studia historii politycznej, gospodarczej i kulturalnej Polski, literatury i filologii polskiej. Realizacja tego planu jest w wielkiej mierze zależna od należytego wyposażenia Biblioteki.

Zwracamy się do społeczeństwa z apelem o nadsyłanie książek, przede wszystkim naukowych, w charakterze darów dla Biblioteki Narodowej i Uniwersyteckiej w Jerozolimie. Każdy ofiarodawca otrzyma osobiście potwierdzenie odbioru daru z Jerozolimy.

Książki prosimy składać lub przesyłać na adres: Zarząd Główny Towarzystwa Przyjaciół Uniwersytetu Hebrajskiego w Jerozolimie, Warszawa, Nowy Świat 46 m. 5.

JANUSZ MINKIEWICZ

Z cyklu: „Nieznane rękopisy autorów polskich".

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

LISTY DO FELKA (1)

Mój drogi!

Zdziwi cię zapewne pora i miejsce pisania tego listu, ale to długa i niezwykła historia. Znajduję się teraz w podróży z Warszawy do Leśnej Podkowy Zachodniej, ale, Bogiem a prawdą, nie opuściłem do tej chwili jeszcze ulicy Nowogrodzkiej! Pamiętasz, kochany, ten urywek: „Ktokolwiek będziesz w Nowogrodzkiej stronie..." — do dziś nie uprzytamniam sobie dokładnie, dlaczego właśnie te strofy przychodziły mi zawsze na myśl, ilekroć szliśmy z Karolem na aperitif do hotelu „Attala" w Paryżu, na rue Chateaubriand, to Chateaubriand, zdaje się, powiedział kiedyś zasiadając do befsztyka: „Ce n'est pas moi qui va manger, c'est moi qu'on mangera..." Bo trzeba ci wiedzieć, że ulica Chateaubriand znajdowała się wówczas w okolicy Pól Elizejskich („Champs Elysées" — jak mawiają Paryżanie), niedaleko majestatycznej Etoile'i, która w blaskach gasnącego słońca i zapalających się neonów — wydawała mi się wspaniała i dużych rozmiarów.

Ale, ale, zdaje się, odbiegłem nieco, kochany, od opisu mojej podróży. Otóż, wyobraź sobie, mój warszawski sekretarz z tutejszej mojej federacji gdzieś się zawieruszył, miał być na rogu Poznańskiej i Nowogrodzkiej (znów ten natrętny refren chodzi mi po głowie: „Ktokolwiek będziesz"...) o wpół do szóstej punktualnie, a już jest za dwadzieścia szósta i jego nie ma i nie ma kto mi kupić biletu przy kasie. Ostatecznie mógłbym go sobie kupić sam, ale pomyślałem sobie, że mi nie wypada tłoczyć się przy kasie osobiście. Chodzi przecież o prestiż mojej federacji.

Z tęsknotą patrzyłem na kolejkę 17.38 odchodzącą w stronę Włoch (Italia, lazur nieba, błękit morza, blask rozżarzonego słońca i te wiecznie młode, wiecznie się o rym proszące słowa poety: „Ach, zejdź do gondoli..."). Potem, o 17.45 odszedł i mój „funiculaire" do Leśnej Podkowy Zachodniej, więc niepyszny, siadłem w pobliskim barze Myśliwskim, (Klubu Myśliwskiego nie ma — na jego miejscu zbudowano jakieś przedszkole, tak, tak, nowe czasy, nowi ludzie!) — czy pamiętasz etiudę pastoralną Wajsztajna? — podszedł do mnie „garçon", którego nazywają tu „kelnerem" — niesłusznie właściwie. Pisanie tego listu, mój miły, muszę ciągle przerywać, bowiem ów „kelner", czyni mi co chwila propozycje i w końcu przystaję na następujące napoje i potrawy, które chciałbym ci możliwie najwierniej wyliczyć: „hors d'oeuvres variés", a właściwie sałatka śledziowa, „creme de tomates", krem z pomidorów czyli po prostu nasze kochane kresowe zupsko pomidorowe (przypomina mi się Kijów i ta mieniąca się w blaskach zachodzącego słońca Złota Brama, która już wtedy wydawała mi się wspaniała i dużych rozmiarów), potem już mniej wyszukane dania, jak Filet Mignon (sauce mayonnaise), pączki na zupełnie świeżym maśle wykluczającym wszelkie podejrzenia o margarynę i wreszcie kawa — ten czarny nektar, który pokazywano mi niedawno w Brazylii.

Do widzenia, do widzenia, bo mignął mi za oknem mój sekretarz z federacji, więc zaraz poślę go po bilet. Nie, to nie on, po prostu wziąłem za niego przechodzących Kazimierzów Brandysów (jedno z nich dostało ostatnio nagrodę „Mody i Życia Praktycznego"). Jak losy nasze się krzyżują!: ja przed wojną byłem wybrany królem mody na balu w Europie, a dopiero później zaczęto dawać mi nagrody literackie. Dzisiaj inaczej, inne czasy, inni ludzie. Kaziowi dali najpierw nagrodę Warszawy. Za te pieniądze sprawił sobie wspaniały, dużych rozmiarów, prawdziwy bielski garnitur dwurzędowy, spodnie w prążki pepita, do tego kamizelkę, jaką nosili nasi dziadowie z ery wiktoriańskiej w Płoskirowie. Nagroda „Mody" słusznie się więc Kaziowi należała, a w dodatku nikt mu nie odmówi zdolności do życia praktycznego.

To nie był sekretarz z federacji, więc mogę pisać dalej. Zanim wybrałem się w tę podróż, ukończyłem redagowanie 52-go numeru „Nowin Literackich". Bardzo mi się udał ten numer. Na ósmej stronie umieściłem list otwarty Z. Fedeckiego do K. J. Gałczyńskiego przeciwko drukowaniu prywatnych listów z podróży do żon i przeciw pisaniu o własnych żonach, córkach, krewnych i znajomych. Bardzo rozsądny list. Dla przeciwwagi, na pierwszej stronie ukazały się moje listy do żony wysłane z Ameryki pocztą lotniczą — swoją drogą pomyśleć: osiem tysięcy kilometrów w niecałe czterdzieści kilka godzin! Otóż wspominam w tych listach, jak nasza Marysia, kiedy była mała, bała się wielkich fal wchodzących wprost na plażę, jakeśmy chodzili po placyku, gdzie grała orkiestra „sous les platanes" i jak nam mówił przewodnik „on dirait, on dirait..." — już nie bardzo pamiętam co dalej mówił — i o tym, jak starałem się rozpoznać hotel, w którym chciał zamieszkać Karol. I wiele jeszcze innych znajomych wspominam, i Borisa, mego francuskiego sekretarza z federacji, to była prawdziwa perła w porównaniu z tym warszawskim! Już siódma blisko, a jego ani śladu! Zdaje się, że będę musiał moją podróż odłożyć do jutra, jak wtedy, gdyśmy nie mogli wystartować z Paryża i całą noc przegwarzyliśmy w Fontainebleau, które wydało mi się wspaniałe i dużych rozmiarów. O tym i o dalszym ciągu podróży — innym już razem... Do widzenia, do widzenia.

Twój Jarosław

d. c. n.

W poprzednim 1 (214) numerze „Odrodzenia": **Jerzy Borejsza:** Pokongresowa kropka nad i — **Julian Krzyżanowski:** Rękopisy Ossolineum. — **Janusz Bogucki:** Picasso, górale i polityka kulturalna. — **Anna Z. Linke:** Dar Dunikowskiego dla Polski. — **Lu Hsün** (przełożył **Artur Sandauer**): Prawdziwa opowieść o A Kwei. — **Witold Jabłoński:** Gwiazda polarna chińskiej literatury. — **Zbigniew Stolarek:** Pieśń o chińskim mandarynie. — **Artur M. Swinarski:** Z teatrów warszawskich. — Zespół Teatru Rapsodycznego: Teatr Rapsodyków odpowiada. — **Samuel Fiszman:** Adam Mickiewicz w świetle krytyki radzieckiej. — **S. Kerner:** Kronika radziecka. — Popularyzacja sztuki (Teatr i dramat średniowieczny na Zachodzie **Mieczysława Brahmera**). — **Jan Lenica:** O dobrych okładkach. — Korespondencja. — Camera Obscura. — 29 ilustracji. — 8 stron.



Scena z filmu „Dzwonnik z Nôtre Dame"

Ogłoszenie od redakcji

Redakcja „Odrodzenia" zawiadamia, że prace nadesłane na konkurs „Miasteczko Polskie" są do odebrania w sekretariacie redakcji (Wiejska 16, I p.) do końca br.

W wypadku gdyby autorzy życzyli sobie, aby im przesłać prace pocztą, prosimy o dokładne podawanie adresów.

Komunikat

1. Zarząd Główny Związku Zawodowego Literatów Polskich zadeklarował, w ramach akcji pomocy pieniężnej dla francuskiego świata pracy, sumę 35.000 zł., która została wpłacona do Rady Związków Artystycznych.

2. Zarząd Główny Związku Zawodowego Literatów Polskich podaje do wiadomości, że termin Walnego Zjazdu Delegatów, który miał się odbyć w Szczecinie w dniach 22 — 25 listopada b. r. został przesunięty na 1-szą połowę stycznia 1949 r.

Redaktor Naczelny: JERZY BOREJSZA Adres redakcji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 16, tel. 80-664 wewn 22 — Redakcja przyjmuje od g. 11 do 13. Adres administracji: Warszawa, ul. Daszyńskiego nr 14, tel. 87-112
Drukarnia nr 2 „Czytelnik", Marszałkowska 3/5. Prenumerata miesięczna 80 zł, kwartalna 240 zł — Konto w PKO — L. 4739 B-63452 Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik"